

Ганс Христіан Андерсен
в науково-освітньому просторі України
Монографія

За загальною редакцією А. М. Мартинець

Івано-Франківськ
КНУ ім. Василя Стефаника
2025

Hans Christian Andersen
in the scientific and educational space of
Ukraine

Volume of scholarly articles

Edited by A. M. Martynets

Ivano-Frankivsk
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University
2025

УДК 801.82:821.113.4-3Г.Андерсен]37.091.2(477)
Г19

*Рекомендовано до друку вченою радою Прикарпатського національного
університету імені Василя Стефаника
(протокол № 07 від 05.2025 р.).*

Автори:

М. Барчук-Галик, Ю. Вишницька Г. Гич та інші.

Рецензенти:

Павлик Надія, докторка педагогічних наук, професорка, дослідниця проекту «PUBLISH: Children's Books in the Russia-Ukraine War» Department of Global Studies, School of Culture and Society, Aarhus University Орхуський університет, Данія

Клименко Жанна, докторка педагогічних наук, професорка кафедри методики викладання іноземних мов і світової літератури Українського державного університету імені Михайла Драгоманова

**Ганс Христіан Андерсен в науково-освітньому просторі
Г19 України : колективна монографія / М. Барчук-Галик, Ю. Вишне-
вецька, Г. Гич [та ін.]. Івано-Франківськ : Прикарпат. нац. ун-т
ім. В. Стефаника, 2025. 184 с.
ISBN 978-966-640-582-4**

В монографії розглянуто творчість данського романтика Ганса Христіана Андерсена та можливості вивчення її у різнорівневих освітніх закладах України. У першому розділі висвітлено літературознавчі погляди науковців щодо нового прочитання творів письменника, позбавленого впливів і нашарувань зросійщених маркерів. У другому розділі запропоновано нові підходи та методики, які мали б стати ефективним інструментом у вивченні текстів Г. Х. Андерсена.

УДК 801.82:821.113.4-3Г.Андерсен]37.091.2(477)

ISBN 978-966-640-582-4

© М. Барчук-Галик, Ю. Вишневецька, Г. Гич, В. Гладишев, 2025
© Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника, 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	8
-------------------	----------

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНИЙ ПОГЛЯД НА ТВОРЧІСТЬ Г. Х. АНДЕРСЕНА.....	10
--	-----------

БАРЧУК-ГАЛИК Мар'яна

Г. Х. Андерсен і його фандом: феномен образу Русалочки у творчості фанів.....	11
---	----

ВИШНИЦЬКА Юлія

Гідроморфний та піроморфний коди прочитання казок Ганса Крістіана Андерсена.....	25
--	----

ДЕРКАЧОВА Ольга

«У місці квітучому...»: сад у казках Г. Х. Андерсена (на матеріалі казки-притчі «Мати»).....	37
--	----

МАРТИНЕЦЬ Алла, КАПУСТЯН Інга

Автобіографічні елементи у епічних творах Г. Х. Андерсена (на прикладі роману «Усього тільки скрипаль» та казок «Гидке кчення», «Підсніжник»).....	52
--	----

МЕГЕДЬ Ірина

«Книжка з картинками без картинок» – магічна місячна розмова від Г.Х. Андерсена.....	68
--	----

МОЧЕРНЮК Наталія

Казки Х. К. Андерсена: читати дітям не можна адаптувати.....	77
--	----

ПІКУН Леся

Особливість трансформації образу ялинкового дерева в казці Г. Х. Андерсена «Ялинка».....	88
--	----

РОЗДІЛ 2. ІННОВАЦІЙНІ ПІДХОДИ ДО ВИВЧЕННЯ ТВОРЧОСТІ Г.Х.АНДЕРСЕНА В ОСВІТНІХ ЗАКЛАДАХ.....	103
---	------------

ГИЧ Галина

Інформаційно-методичне забезпечення літературного уроку/заняття за казкою Г. Х. Андерсена «Снігова Королева» (на прикладі технології «квітка лотосу»).....	104
--	-----

ГЛАДИШЕВ Володимир

Про роботу з художньою деталлю (образ троянди) під час вивчення казки Г. Х. Андерсена «Снігова королева».....	117
---	-----

ІСАЄВА Олена

Сучасні можливості та перспективи вивчення життя і творчості Г. Х. Андерсена у школах України, або Чому навіть у ХХІ столітті казки великого данця залишаються актуальними.....129

КВАСНИЦЯ Світлана, МАРТИНЕЦЬ Алла

Християнські цінності в казках Ганса Христіана Андерсена та їхній потенціал у освітньому процесі145

КОНДУР Оксана

Освітньо-виховний аспект творів Г. Андерсена.....154

РЕГА Данило

Можливості реалізації казок Ганса Христіана Андерсена у настільних іграх.....165

ШУЛЯР Василь

Програмно-тематичний комплекс: як його підготувати вчителів літератури (за творчістю Ганса Христіана Андерсена).....173

Відомості про авторів.....190

CONTENT

INTRODUCTION.....	8
-------------------	---

CHAPTER 1. THEORETICAL AND METHODOLOGICAL VIEW ON THE CREATIVITY OF HANS CHIRSTIAN ANDERSEN	10
--	----

BARCHUK-HALYK Mariana

Hans Chirstian Andersen's and his fandom: the phenomenon of the little mermaid image in fan creativity.....	11
--	----

VYSHNYTSKA Yuliia

Hydromorphic and pyromorphic codes for reading Hans Christian Andersen's fairy tales.....	25
--	----

DERKACHOVA Olga

«In a place of blossoms...": a garden in fairy tales by Hans Chirstian Andersen's (based on the fairy tale «The Mother»).....	37
--	----

MARTYNES Alla, KAPUSTIAN Inga

Autobiographical elements in Hans Chirstian Andersen's epic works (on the example of the novel «Only a Fidler» and the fairy tales «The Ugly Duckling», «The Snowdrop»).....	52
--	----

MEGED Iryna

"A Picture Book Without Pictures" - a magical lunar conversation by Hans Chirstian Andersen.....	68
---	----

MOCHERNIUK Nataliia

Exploring the Adaptability of Hans Christian Andersen's Tales for Today's Young Readers.....	77
---	----

PIKUN Lesia

The Transformation of the Fir Tree image in Hans Chirstian Andersen's fairy tale “The Fir Tree “.....	88
--	----

CHAPTER 2. INNOVATIVE APPROACHES TO STUDYING CREATIVITY OF HANS CHRISTIAN ANDERSEN IN EDUCATIONAL INSTITUTIONS.....	103
---	-----

HYCH Halyna

Information and Methodological Support for a Literature Lesson on Hans Chirstian Andersen's Fairy Tale “The Snow Queen” (Using the “Lotus Blossom” Technique)	104
---	-----

HLADYSHEV Volodymyr

On the Use of Artistic Detail (Image of a Rose) in Studying Hans Christian Andersen's Fairy Tale "The Snow Queen"117

ISAIEVA Olena

Modern possibilities and perspectives of studying the life and work of Hans Christian Andersen in the Ukrainian schools: why do the tales of the great Dane remain relevant in the XXI st century?.....129

KVASNYTZIA Svitlana, MARTYNES Alla

Christian Values in Hans Christian Andersen's Fairy Tales and Their Educational Potential.....145

KONDUR Oksana

The educational aspect in the works of Hans Christian Andersen.....154

REHA Danylo

Possibilities for implementing Hans Chirstian Andersen's Fairy Tales in Board Games.....165

SHULIAR Vasyl

Program-thematic complex: how a literature teacher can prepare it (Based on the works of Hans Chirstian Andersen)173

Information about the authors150

FOREWORD

In the spring of 2022, as the Russian invasion of Ukraine unfolded, our work at the Hans Christian Andersen Centre at the University of Southern Denmark took on a new and deeply human dimension. Amid the uncertainty and fear, we had the privilege of helping Ukrainian scholar Inga Kapustian flee the war and join our Center. Since then, she has become an integral part of our project *Hans Christian Andersen as World Literature*, contributing vital research on the reception and translation of Andersen's works in Ukraine – before, during, and after the Soviet era.

On March 3, 2022, shortly before Inga's arrival, our project shared a reflection on Andersen and the theme of war via our Facebook page. We highlighted Andersen's tale "The Wicked Prince" (1840), which is a story not often associated with Andersen's more famous fairy tales, but one that stands as a striking allegory of tyranny and resistance. Just days later, on March 8, this story found new life in Lithuania. Inspired by our post, Ieva Steponavičiūtė of Vilnius University published an article in the news magazine *15min*, introducing the tale to a Lithuanian audience and offering a full translation. The article was accompanied by a powerful image: a reproduction of a WWII edition of "The Wicked Prince," with Vladimir Putin's face superimposed over the cover, a stark visual commentary on the tale's enduring relevance and a testament to the continuous topicality of Andersen's work.

Inga Kapustian's research has since illuminated the complex and often fraught history of Andersen's reception in Ukraine. From the 19th century onward, Ukrainian translations of Andersen's tales have been shaped by political repression, linguistic censorship, and ideological control. During the tsarist era, decrees like the Valuev Circular (1863) and the Ems Ukaz (1876) restricted the use of Ukrainian in print, forcing translators to navigate a delicate balance between cultural expression and political constraint. In the Soviet period, Andersen's tales were widely disseminated, but often in censored or ideologically adapted forms. Religious motifs were systematically removed or replaced, and translations were

frequently mediated through Russian, reflecting broader policies of Russification and cultural control.

Yet despite these challenges, Andersen's stories endured. Ukrainian translators and scholars – among them Mykhailo Starytskyi, Marko Vovchok, Oksana Ivanenko, and others – found ways to preserve the moral and imaginative power of his tales. Kapustian's work reveals how these translations were not merely linguistic acts, but cultural negotiations infused with pedagogical, national, and even spiritual significance. Her research underscores how Andersen's tales became part of Ukraine's literary heritage, even as they were reshaped by the forces of empire, ideology, and resistance.

This book is more than a literary publication. It is a curated collection of essays and reflections that delve into the enduring relevance of Hans Christian Andersen's fairy tales. The contributors explore his stories not only as imaginative narratives but as cultural texts rich with pedagogical, ethical, and philosophical significance. Through literary analysis, educational perspectives, and moral interpretation, the volume examines how Andersen's tales continue to shape values, inspire critical thinking, and foster empathy across generations.

In doing so, the book highlights Andersen's unique ability to speak to both children and adults, to address the timeless themes of justice, kindness, suffering, and hope. It invites readers to consider how these tales can be used in educational settings, how they reflect and challenge societal norms, and how their messages resonate in times of peace as well as conflict.

Born in 19th-century Denmark, Andersen's stories have long since transcended their origins. This volume stands as a testament to the power of literature to cross borders, to resist oppression, and to inspire hope. May it serve as a bridge between cultures – and as a reminder that even in the darkest times, stories can be a source of light.

Torsten Bøgh Thomsen
Head of The Hans Christian Andersen Centre
University of Southern Denmark
May 2025

ГІДРОМОРФНИЙ ТА ПІРОМОРФНИЙ КОДИ ПРОЧИТАННЯ КАЗОК ГАНСА ХРИСТІАНА АНДЕРСЕНА

Анотація

Розвідку присвячено реконструкції гідроморфної і піроморфної моделей міфосвіту казок Ганса Христіана Андерсена. Першоеlementи буття «вода» і «вогонь» репрезентовано у творах на міфологічних зрізах символів, хронотопів, локусів, передвісників, психологічних асоціативів, атрибутів, знаків, ключовим серед яких є часопростір. Казки Андерсена експлікують різні типи хронотопів, як-от хтонічний, інфернальний, едемський, ілюзорний. Домінантними мотивами, що відтворюють амбівалентну природу образів, є мотиви креації, руйнації, зцілення, ув'язнення, звільнення тощо. «Вода» і «вогонь» також виступають як поліфункціональні образні координати, виконуючи регенеративну, терапевтичну, патогенну, (ре)креаційну тощо функції.

Ключові слова. *гідроморфна модель, піроморфна модель, міфологема, хроноп, художній образ, мотив.*

Yuliia Vyshnytska

HYDROMORPHIC AND PYROMORPHIC CODES FOR READING HANS CHRISTIAN ANDERSEN'S FAIRY TALES

Abstract

This study is dedicated to reconstructing the hydromorphic and pyromorphic models of the mythological world in Hans Christian Andersen's fairy tales. The primordial elements of existence – “water” and “fire” – are represented in the works through mythological layers of symbols, chronotopes, loci, harbingers, psychological associations, attributes, and signs, with the key element being the spatiotemporal dimension. Andersen's tales present various types of chronotopes, such as chthonic, infernal, Edenic, and illusory. Dominant motifs that reflect the ambivalent nature of the images include creation, destruction, healing, imprisonment, liberation, and others. “Water” and “fire” also serve as polyfunctional figurative coordinates, fulfilling regenerative, therapeutic, pathogenic, and (re)creative functions, among others.

Key words: *heteromorphic model, pyromorphic model, mythologeme, chronotope, artistic image, motif, isomorph*

Метою розвідки є реконструкція гідроморфної і піроморфної моделей індивідуально-авторських світів Ганса Христіана Андерсена на матеріалі його казок. «Цеглинами» таких моделей є художні образи, проаналізовані на міфологічних зрізах хронотопів, символів локусів тощо.

Піроморфну міфомодель у казках Ганса Христіана Андерсена представляють образи кресала, золота, сонця, вогнища / багаття.

Кресало з однойменного твору є атрибутом потойбічного світу, адже знайти його можна лише на нижньому щаблі світового дерева, ізоморфом якого виступає «самісінький низ» дупла старого дерева. Долішній рівень світового дерева – дерева життя і смерті, дерева (пі)знання – відтворює універсальну модель світу з її подвійним і потрійним кодами: світло – темрява, три монети, три собаки тощо, з її виструнченою, гармонійною побудовою, з її прописаним регламентом (заборон, умов, правил). Так, часопростір нижньої частини цієї світової моделі просторово нагадує лабіринт: *«Коли дістанешся самісінького низу в дереві, ти опинишся у великому підземному ході <...>»* [1, с.13]. Герметизацію цього впорядкованого простору підтримують троє дверей, які замикаються й відмикаються зовні, а забезпечують охоронці скринь зі скарбами – собаки (ще одна потрійна мотрійка: скриня – кімната – дупло). Pars pro toto зооморфних охоронців підземного царства є певним семантичним дублікатом скарбів, які ті оберігають. Так, очі першого собаки-охоронця – *«завбільшки, як чайні чашки»* – геометрично повторюють мідні гроші першої кімнати, очі другого – *«як млинарські колеса»* – тотожні сріблу, очі третього – *«як “Кругла вежа”»* – подібні до золотих монет. Градація розміру очей ідентична градації вартісності монет (від меншого розміру очей / від нижчої вартості грошей до найбільшого розміру очей / до найвищої за вартістю монети). Так само наростає в тексті казки й семантика світла: світло від *«кількох сотень ламп»* у великому підземному проході підсилюється блиском мідних, срібних і золотих монет і вибухає феєрверком вогню від кресала. Саме кресало виступає мірилом соціальних взаємин між людьми (є

кресало – є гроші – є повага оточення: *«знову солдат перебрався в прекрасні кімнати, став знову носити багатий одяг, і всі його друзі відразу його пізнали і полюбили знову»* [1, с. 17], є атрибутом носія таких чеснот, як хоробрість, кмітливість, авантюризм, здатність ризикувати. Одночасно кресало стає для солдата провідником на шляху ініціації до мети (розбагатіти, побратися з принцесою). Ініціаційний шлях солдата відтворює усі три етапи: відокремлення від соціуму (підземний світ, куди можна потрапити через дупло й за допомогою мотузки як медіаторів між світами), проходження низки випробувань (здебільшого це усунення шкідників або незгодних (відьом) чи тих, хто несе загрозу життю (судді, радники, король з королевою) і бенкет / весілля з принцесою як нагорода за випробування, які треба було подолати. Кресало осмислюється також як психологічний асоціатив серця, внутрішнього вогню, душевного світла, адже перемагає кохання й гармонія: *«Принцеса вийшла із свого мідного замка і стала королевою, чим була дуже задоволена! Весільний банкет тривав цілий тиждень, і собаки теж сиділи за столом і лупали очима»* [1, с. 19].

У казці «Нове вбрання короля» *«золото»* означає простір ціннісних орієнтирів: збрехати = вдати, що відповідаєш посаді, яку обіймаєш; сказати правду = зізнатися у власній глупоті, інакшості (старий міністр: *«Невже я дурний? <...> Невже я непридатний для своєї посади? Ні, ніяк не можна признаватися, що я не міг побачити тканини!»* [1, с. 21]; поважний сановник: *«Адже я не дурний, <...> значить, я не придатний для моєї посади? Це дуже дивно! Але нехай про це хоч ніхто не дізнається!»* [1, с. 22]; король: *«Чи я дурний? Чи нездатний бути королем?»* [1, с. 22]. Нездатність побачити очевидне (що насправді немає ні тканини, ні процесу пошиття й готового королівського вбрання) є віддзеркаленням внутрішньої сліпоти як наслідку засліплення золотом. Золото (що в тексті імплікується блиском шовку, *«легкого, як павутиння»* [1, с. 23], барвами і візерунками нового вбрання короля) овиявлює внутрішню пустку всіх, хто співає улесливі дифірамби порожнечі. Золото стає маркером симулякризації соціуму, де

брехня править балом і перетворює суспільство на натовп сліпців, що бачать знак з порожнім референтом: незрівнянне нове вбрання короля осмислюється як абсолютний симулякр.

Нищівну природу (як одну з двох координат амбівалентності) виявляє вогонь у казці про непохитного олов'яного солдатика. Вогонь розгортає міфосценарій кінця, у якому суб'єктом, що знищує солдатика, виступає один із хлопчиків (дії якого казкар-наратор потрактовує як провокацію-підмову *«гнома з табакерки»* [1, с. 39]; сакральним жестом із семантикою руйнівної дії є схоплення і кидання у вогонь; руйнівним локусом є палаюча піч, а результатом такого спалення стає *«олов'яне серце»*, що репрезентує протилежний смерті концепт – кохання, таким чином обертаючи кінець на початок, смерть на життя (сенситивним знаком у тексті є також образ почорнілої, як вугілля, троянди, яка залишилася після маленької балерини). Так вогонь, руйнуючи фізичне (солдатик розтанув і перетворився у грудочку, а балерина *«запалала яскравим полум'ям – і її не стало»* [1, с. 39], творить духовне (вічне кохання). Подібне ретранслює і вогонь в казці *«Дикі лебеді»*. Нищівне вогнище, на якому мали спалити *«відьму»* Елізу, перетворюється на дивовижний сад, коли Еліза звільняє від відьомських чар братів-лебедів, одягаючи на них зв'язані з кропиви панцирі: *«чудовий аромат ніби від безлічі троянд наповнив повітря. Це кожне поліно, заготовлене для вогнища, пустило коріння та паростки і перетворилося в великий високий кущ з червоними трояндами. Між ними, угорі, з'явилася чарівна біла квітка. Вона блищала, як зірка»* [1, с. 55].

Гідроморфну міфологічну модель репрезентують у казках Андерсена образи дощу, сліз, озера, моря, струмка, болота, магічного напою, крові.

Так, у *«Принцесі на горошині»* *«злива»* виступає незвичним (а відтак ненадійним й оманливим) атрибутом принцеси (*«За брамою стояла принцеса. Матінко рідна! Який вона мала вигляд під дощем та вітром! Вода збігала по її волоссі і по платтю на носки її черевиків і витікала з-під каблуків, а вона казала, що вона справжня принцеса»* [1, с. 25]), так і

ініціаційним хронотопом: саме в час страшної вечірньої негоди, коли *«гуркотів грім, спалахувала блискавка, а дощ лив як з відра»* [1, с. 25], стара королева перевіряє принцесу на справжність за допомогою горошини, підкладеної під двадцять матраців і двадцять пухових перин.

Таку саме роль часопростору ініціації відіграє вода і в казці «Непохитний олов'яний солдатик». Злива провокує початок випробувань: олов'яний солдатик пливе в газетяному човнику рівчаком, натрапляє на мостову перешкоду, зустрічає величезного пацюка-митника / прикордонника, який вимагає показати паспорт, стикається із загрозою великого каналу, тоне після втрати плавзасобу (розмоклий паперовий човник перекидається), потрапляє до черева великої риби). Злива, рівчак, канал (*«За містом рівчак спадав у великий канал. Це для солдатика було так страшно, як для нас кинутися у водопад»* [2, с. 38]) сприймаються як наростання перешкод, з одного боку, а з іншого – як зміцнення внутрішнього стрижня ініційованого: сталою рисою олов'яного солдатика залишається його непохитність, проявом якої є стискання рушниць. Гідне подолання всіх випробувань увінчується подарунком долі: *«Ні, подумайте тільки, які чудеса трапляються на світі – олов'яний солдатик опинився в тій самій кімнаті, де був раніше»* [1, с. 39], повернення додому після ініціаційної перевірки не лише зміцнило й так непохитного олов'яного солдатика, а й розбудило в ньому заблоковані емоції (не проявляти почуття, як-от: *«не личить галасувати»* [1, с. 37], *«він мало не заплакав оловом, але це ж йому не личило»* [1, с. 39]): чарівна маленька балерина, яка *«трималася на одній нозі, а другу відкинула високо в повітря»* [1, с. 39] зворушила олов'яного солдатика своєю непохитністю.

Подібну семантику маркування справжності в іншій казці – «Соловей» – відтворює образ сліз. Сльози – цей прояв щирості почуттів, як *«найдорогоцінніша нагорода, від якої радіє серце співця»* [1, с. 34] – виконують регенераційно-терапевтичну функцію: вони зцілюють імператора, і той прокидається на ранок здоровим (так само лікувальну роль відіграє в «Русалочці» холодна вода, у яку перетворена на людину русалка опускає

щовечора *«свої палаючі вогнем ніжки»* [1, с. 125]). «Сльози» протиставлено в тексті «Солов'я» штучності кокетливих дам, котрі набирали в рот води, *«щоб у горлі переливалось, коли до них хто заговорить. Вони уявляли себе також солов'ями»* [1, с. 29]. Топос лісу-саду (*«з високими деревами і глибокими озерами»*), що *«спускався до самого моря, синього і глибокого»*, де жив соловей [1, с. 26]) підкреслює цю семантику зцілення, (пере)творення в амбівалентному образі першоеlementу буття *«вода»*. Таку саме регенеративну дію мають сльози молодшого брата Елізи з казки «Дикі лебеді», які лікують розпухлі від жалючої кропиви руки сестри, що в'яже для братів рятівні сорочки: *«Молодший брат заплакав, і де його сльози падали на руки сестри, там вона не відчувала більше болю, там зникали пекучі пухирі»* [1, с. 49]. Сльози також виконують метаморфічну функцію: мають здатність трансформуватися на коштовності: Елізині сльози, потрапляючи на королівський оксамит, *«робилися блискучими діамантами»* [1, с. 52].

У казці «Дикі лебеді» «вода» експлікує свою амбівалентну семантику. Так, патогенним локусом зеленого кольору стає прозора вода купальні, в яку зла мачуха кидає жаб, щоб ті обернули Елізу на потвору, яку не впізнав би її батько. Однак доброта дівчини нейтралізує отруту, бо більше – регенерує загрозливий локус, перетворюючи бридких жаб на красиві червоні троянди: *«Еліза була надто хороша і невинна, і тому злі чари не мали над нею сили»* [1, с. 41].

У «Русалочці» таким інфернальним локусом зла, медіатором між світами, патогенно зарядженим проміжним, маргінальним часопростором є коловорот, *«де вода крутилася, зовсім як коло шумливого млинарського колеса, і все, що стрічала на шляху, тягла глибоко на дно»* [1, с. 121]. Маркерами цього торф'яного болота є *«гарячий пухлякчастий мул»* [1, с. 121], трясовиння, що спричиняє напади страху, паніки й тривоги. Інфернальний простір охоплює не лише твань, а й химерний ліс із зараженими поліпами деревами й кущами – *«напівтваринами, напіврослинами»*. *«Здавалося, стоголові змії росли з землі. Гілки були довгими, слизькими руками з*

пальцями, що вигинались, наче черв'яки» [1, с. 121]. Загрозливість цього хронотопу матеріалізується хтонічними образами зміїв, хробаків, танатоморфних потвор зі щупальцями-кліщами-пастками, тактильними маркерами слизького, шершавого, колючого, а на широкій болотяній галявині демаскується через образи *«великих жирних водяних вужів»* [1, с. 121] з огидними світло-жовтими черевами. Апогеем загрозливого відьомського часопростору є архітектурний монстр – *«дім, збудований з білих людських кісток»* [1, с. 121] і подвір'я, наповнене *«домашньою худобою»* – моторошними істотами: жабами, вужами, зміями, які вовтузилися на відьмових грудях.

Ще один локус, дорогою в який Еліза з *«Диких лебедів»* потрапляє під час пошуків братів, – ліс з багатьма великими дзюркотливими струмками, що *«стікали в одне озеро з чудовим піщаним дном»* [1, с. 43] і надпрозорою водою – є психологічним асоціативом дзеркала, де відбилося вимазане *«гидкою маззю»*, а тому *«чорне та погане»* лице дівчини. Вода очищає бруд, звільняє від мачушиного намулу (твані, зла), тамує спрагу, віддає справжність (після купання в прозорому озері Елізіна шкіра повертає свою природну білизну). (Такий саме мотив очищення ретранслює дощова вода в казці *«Свинопас»*: окрім стирання з лиця принца маски свинопаса (коричневої та чорної фарб), дощ змиває також намул фальші, нещирості з образу принцеси: *«Тепер я зневажаю тебе! <...> Ти не хотіла йти за мене, ти не цінувала солов'я і троянду, а свинопаса ти могла цілувати за іграшки»* [1, с. 60]). Річка, берегами якої простягалися одне до одного дерева, сплітаючи свої віти й коріння, стає для Елізи в цьому чужому хронотопі лісу провідником, гідроморфною мапою з точними орієнтирами. Одним із яких виявляється *«велике чудове море»* [1, с. 44] без жодного паруса чи човна. Морську воду Еліза сприймає як майстриню-ремісницю, котра вміло, вправно відшліфовує все, що потрапляє до її рук-хвиль: *«скло, залізо, каміння»* [1, с. 44]. Саме майстерність хвиль надихає дівчину не зупинятися на шляху до мети – відшукати своїх братів: *«Хвилі невтомно котяться одна*

за одною, – подумала Еліза, – і вирівнюють найтвердіші речі. Я теж буду невтомною. Спасибі вам за науку, світлі, візноплавні хвилі! Серце моє каже, що колись ви віднесете мене до моїх милих братів!» [1, с. 44]. Море усвідомлюється Елізою не лише як творець, а і як друг, оберег, захисник: «Вона була одна на березі, але не почувала самотності, бо море вічно мінливе: за кілька годин воно змінювалося більше, ніж звичайне озеро протягом року» [1, с. 44]. Саме з морем пов'язана семантика миттєвих креацій, саме море відтворює спектр колоративних, звукових, візуальних метаморфоз: коли набігала велика чорна хмара, море враз ставало похмурим, куталося в біле шумовиння, «коли ж припливали рожеві хмарки, засинали вітри – море ставало, як пелюстки троянди. За мить здавалося воно все зеленим, а за другу – білим» [1, с. 44], заспокійливий ритм вітру уподібнював море до дитини, що тихо спить. Однак антропоморфізація моря тут недостатня, ущербна: море не здатне відчувати так, як людина, у нього відсутня емпатія, і, попри ремісничі здібності (відшліфовувати матеріальне), воно не має такого органу чуття, як дотик: «Звичайна вода ще м'якша за твої ніжні пальці і все ж таки шліфує каміння, але вона не відчуває болю, який відчувають твої руки. У води немає серця, і вона не знає твого страху і муки, які ти повинна зазнати» [1, с. 49]. З оповіді братів-лебедів реконструюється ще один гідроморфний часопростір – море як випробування, яке треба здолати, щоб потрапити до «свого» світу: «Ми мусимо перелетіти велике море, і на нашому шляху немає жодного острівця, де б ми могли переночувати» [1, с. 45]. Море як ініціаційний хронотоп (мотиви загрози, небезпеки, тривоги, які підсилюються картиною природного катаклізму: блискавиця, безперервне гуркотіння грому, злива) протиставляється рідному краю, що описується як райський локус, в якому вигнанцям раді навіть дерева і кущі в степах, де «бігають дикі коні, <...> співає вугляр старовинні пісні <...>» [1, с. 46]. Шлях до країни, що стала для лебедів другою батьківщиною, дублює чарівні локуси, з-поміж яких центральним є «чудовий, завжди мінливий, захмарний замок Фата-Моргана,

в який не могла потрапити жодна людина» [1, с. 48]. У цьому містичному, оніпичному й антифактуальному хронотопі усе зазнає метаморфоз, міняється місцями, ховається, зникає, вигулькує, розчиняється, окреслюється – усе здається не таким, яким є насправді. Суцільна оманлива картина ліпиться з пазлів-фікцій, а панорама розгортає кадри деталей метаморфоз: на місці зниклих гір, лісів і замку «з'явилися двадцять зовсім однакових величезних церков з високими дзвіницями і стрільчастими вікнами. Дівчині навіть здалося, що вона чує звуки органа, але то шуміло море. Церкви начебто були зовсім близько, та раптом перетворилися в цілу флотилію, що пливла під ними. Коли ж Еліза вдивилася, то зрозуміла – це був тільки туман з моря» [1, с. 48].

Хтонічним хронотопом виступає в казці «Дюймовочка» ще один гідроморф – болото: у саду «протікав великий широкий струмок. Коло берега було грузько, вогко, і там, у баговинні, жила жаба зі своїм сином. У! Який він був бридкий та огидний – викапана мати» [1, с. 61]. (Ідентичним жаб'ячому болоту є «велике болото, де жили дикі качки» [1, с. 75] з казки «Гидке качення»: воно теж загрожувало каченяті (яке згодом перетвориться на красивого лебедя) спочатку одруженням з кимось із качиної родини, а за два дні – вбивством під час полювання: «Мисливці обступили все болото <...>. Сивий дим хмарами оповивав дерева і стелився ген над водою. По болоту ляпотіли собаки <...> Який це був жах для бідного каченяти!» [1, с. 75]). Болотяне помешкання бридких жаб протиставлено тимчасовому прихистку Дюймовочки в горіховій шкаралупці, на лататті-острові посеред струмка. Струмок, ставши притулком, одночасно є для дівчинки небезпекою, тому та постійно плаче від самотності, тривоги, загрози ув'язнення ненависним шлюбом із жабою (як згодом сніг стає знаком-передвісником вмирання, смерті, лиха).

«Своїм» локусом, але так само тимчасовим, є для Дюймовочки «інша країна», куди її відніс листочок, а згодом взяв у подорож чудовий білий метелик: у цій країні сонце освітлювало воду, і «вода сяяла на сонці, як

розтоплене золото» [1, с. 62]. Так в райському хронотопі життєдайна семантика поширюється зі світу живої, одухотвореної природи та солярного верху на матеріальний світ, де золото експлікує найвищий рівень абсолютного добра, не заплямованого меркантильними стосунками (на противагу чому в тексті з'являється мотив матеріального багатства, втілений в образі сліпого старого крота в «розкішній шубі з чорного оксамиту» [1, с. 64]). Едемський хронотоп у кінці казки (натяком на який на початку «життєпису» дівчинки є рукотворне озеро, створене жінкою зі столового начиння і квітів: «Жінка ставила тарілку з водою і клала навколо віночком квіти так, щоб стеблини їхні були у воді. Вона опускала на воду велику пелюстку тюльпана, – на неї сідала Дюймовочка і плавала від одного краю тарілки до іншого, а за весла їй були дві білі кінські волосини. Це було справді чудесно!» [1, с. 61]) повторює той, що трапився раніше Дюймовочці з метеликом. Цей ідилічний світ, де ясніше, ніж у нас, сяяло сонце, скрізь вився зелений і синій виноград, у лісах пахло помаранчами, лимонами, м'ятою, міртами, «під розкішними зеленими деревами, на березі блакитного моря, виблискував білим мармуром старовинний замок» [1, с. 69]. Едемський хронотоп сконструйовано синергійними й синестезійними образами на позначення всіх органів чуття: звуки дзюрчання струмків, перешіптування морських хвиль, сміх дітлахів, спокійний шелест листя, яскраві, насичені, миловидні колоративи, ненав'язливі, приємні свіжі аромати рослин, квітів, оксамитові дотикові образи тощо. Такий саме райський локус розгортається і у фіналі казки «Гидке каченя», де життєдайну семантику овиявнюють образи вегетативно-флористичної міфомоделі (у величезному саду «стояла в цвіту яблуні, і бузок розливав свої пахоці» [1, с. 79]), а його мешканці (красиві лебеді) звільняють каченя від пут «інакшості», нівелюючи протиставлення «незграбного попелястого птаха, гидкого та потворного» [1, с. 80] і «найпрекраснішого з найпрекрасніших птахів» [1, с. 80].

Світ абсолютного щастя у казці «Русалочка» зосереджується на морському дні, «далеко, у відкритому морі, <де – Ю.В.> вода зовсім синя,

наче пелюстки волошок, і прозора, наче скло» [1, с. 109]. Цьому часопростору властиві всі ознаки ідилії: дивовижні дерева та квіти, риби, що, як пташки, «мелькають між гіллям» [1, с. 109], кораловий палац морського царя, з черепашовими дахами та янтарними вікнами, у які «запливали рибки, як у нас інколи до кімнати залітають ластівки» [1, с. 110] тощо. Райський «великий сад з вогненно-червоними і темно-блакитними деревами» [1, с. 110] навколо палацу дублюється в мінісадах, виплечаних доньками морського царя. Особливістю цього морського едемського саду була оберненість верху і низу, де небесна і земна тверді ніби мінялися місцями: «Земля була посипана дрібним-дрібним піском, ледь блакитним як сірчане полум'я. І скрізь на морському дні все мало ледь блакитний відблиск, – можна було подумати, що ти стоїш не на морському дні, а десь високо в повітрі, і вгорі і під ногами – скрізь небо. У безвітря можна було навіть побачити сонце; воно здавалося пурпуровою квіткою, з чашечки якої ллються струмені світла» [1, с. 110]. Однак для наймолодшої доньки морського царя ця ідилія була нестерпною в'язницею, з якої вона мріяла вибратися (провокаторами таких думок-бажань русалоньки ставали оповіді її старших сестер про дивовижні світи на поверхні моря. Кожна історія підсилює звабливість нових і прекрасних, на їхню думку, світів. Та морське дно все одно залишалося рідною домівкою, про яку русалки солодко співали морякам, просячи їх «не боятися спуститися туди до них» [1, с. 114]. Медіатором між русалчиним і людським світами стає ще один образ гідроморфної міфологічної моделі – чар-зілля, у яке відьма наточила власної чорної крові, щоб «напій був гострим, як двосічний ніж» [1, с. 123]. Приготування магічного напою («Дим приймав найхімерніші форми, навіть страшно було дивитися. Щомиті відьма кидала в казан нові речі, і коли він закипів, здавалося, що то плаче крокодил. Нарешті, зілля зварилося, воно було як найчистіша вода» [1, с. 123]) імплікує метаморфози, які стануться з русалонькою: «Маленька русалочка випила вогнений густий напій, і їй здалося, ніби двосічний меч простромив наскрізь її ніжне тіло <...>» [1, с. 124]. Обернений сценарій перетворень уможливорює

інший напій, так само з крові, але принца: *«До сходу сонця ти встромиш його <ніж – Ю.В.> в серце принца, і коли його тепла кров бризне тобі на ноги, вони зростуться в риб'ячий хвіст, і ти знову станеш русалкою»* [1, с. 129].

Отже, в казках Андерсена вода й вогонь експлікують сценарії віднайденого і страченого раю, початку і кінця, спротиву, протистояння, ініціації. Ключовими цеглинами цих конструктів є міфологеми й міфологічні мотиви – репрезентанти цих першоелементів буття, що реконструюють унікальні художні світи данського письменника.

Використана література

1. Андерсен Х.К. Казки. Пер. з дат. О. Іваненко. Донецьк: Донбас, 1992. 190 с.