

Міністерство освіти і науки України  
Національний університет «Острозька академія»  
Навчально-науковий інститут соціально-гуманітарного менеджменту  
Катедра української мови і літератури

Кваліфікаційна робота  
на здобуття освітнього ступеня магістра  
на тему «Культурно-антропологічні аспекти кримського простору в прозі  
Михайла Коцюбинського»

Виконала студентка VI курсу, групи МУФ-61  
спеціальності 035 Філологія  
освітньо-професійної програми  
«Українська філологія: літературні та  
мовнокомунікативні студії»  
Жидкова Владислава Валеріївна

Керівник – докторка філологічних наук,  
професорка катедри  
української мови і літератури  
Національного університету  
«Острозька академія»  
Вісич Олександра Андріївна  
Рецензент – кандидатка філологічних наук,  
доцентка катедри української літератури  
Рівненського державного  
гуманітарного університету  
Тхорук Раїса Леонтіївна

Острог, 2025

## ЗМІСТ

|                                                                                                                            |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| ВСТУП.....                                                                                                                 | 3  |
| РОЗДІЛ І АНТРОПОЛОГІЧНІ ВИМІРИ СУЧАСНИХ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ<br>СТУДІЙ .....                                                  | 9  |
| 1.1. Методологія вивчення літературного тексту в антропологічному аспекті.                                                 | 9  |
| 1.2. Література раннього модернізму у світлі літературної антропології: світова<br>та національна практики аналізу .....   | 15 |
| 1.3 Людина в прозі Михайла Коцюбинського: дослідницькі перспективи .....                                                   | 25 |
| Висновки до 1 розділу .....                                                                                                | 32 |
| РОЗДІЛ ІІ МОДЕЛЮВАННЯ ЛЮДИНИ У КРИМСЬКИХ РЕАЛІЯХ<br>КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ У ТВОРАХ<br>МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО..... | 34 |
| 2.1. Художнє відображення кримськотатарської культури у прозі<br>Михайла Коцюбинського .....                               | 34 |
| 2.1.1. Семантика кримського простору у вимірах людської екзистенції.....                                                   | 38 |
| 2.1.2. Національне вбрання як ідентичнісний складник .....                                                                 | 42 |
| 2.1.3. Гастрономія і густативна образність кримськотатарського світу .....                                                 | 47 |
| 2.1.4. Гендерна структура в координатах патріархального укладу .....                                                       | 50 |
| 2.1.5. Міжпоколіннєві та світоглядні конфлікти як виклики модернізації... ..                                               | 54 |
| 2.1.6. Роль мови у конструюванні образу <i>Іниного</i> .....                                                               | 61 |
| 2.2. Своєрідність міжетнічної комунікації в кримських оповіданнях<br>Михайла Коцюбинського .....                           | 64 |
| Висновки до 2 розділу .....                                                                                                | 68 |
| РОЗДІЛ ІІІ РЕЛІГІЙНА ОБУМОВЛЕНІСТЬ КРИМСЬКОГО ТОПОСУ В<br>ОПОВІДАННЯХ ПИСЬМЕННИКА .....                                    | 69 |
| 3.1. Репрезентація ісламського світогляду в оповіданнях .....                                                              | 69 |
| 3.2. Дихотомія «праведного» і «грішного» у православному світі Криму .....                                                 | 73 |
| Висновки до 3 розділу .....                                                                                                | 76 |
| ВИСНОВКИ.....                                                                                                              | 78 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ .....                                                                              | 83 |

## ВСТУП

**Актуальність дослідження.** Наприкінці ХХ століття у світовій гуманітаристиці відбувся так званий «культурологічний (антропологічний) поворот», який визначив нові тенденції більшості наукових сфер, зокрема й літературознавства. Прагнення переосмислити поняття «людина», її роль і функції у змінному світі спонукало пошуки методологій дослідження, що сприяли б інтерпретації художніх текстів у нових соціокультурних реаліях. Особливого значення набули ідеї засновника літературної антропології В. Ізера, який переконливо доводив, що література, супроводжуючи людство з найдавніших часів, є не лише пасивним відображенням дійсності, але й продуктивним чинником у процесах самоусвідомлення та ідентифікації, пропонуючи унікальні можливості для рефлексії над власною сутністю.

Зростання значення студій літературної антропології мотивоване міждисциплінарним підходом до вивчення художніх текстів, що дає змогу інтегрувати методи різних гуманітарних дисциплін для комплексного аналізу літературних явищ. В українському науковому просторі спостерігається активний розвиток цієї царини, про що свідчать дослідження Л. Архипової, О. Бандровської, С. Бартіш, О. Галети, О. Гомілко, А. Загородньої, В. Зенгви, Н. Козирєвої, Т. Лях, Т. Музики, О. Поліщук, Л. Тарнашинської та інших. Науковці розглядають художню літературу як продукт творчості людини та культурний документ, що сприяє процесам самовизначення. Незважаючи на значний доробок, літературно-антропологічний аналіз окремих знакових текстів української літератури, які відіграли важливу роль у формуванні національної ідентичності, залишається недостатньо розробленим.

Особливо актуальним такий аналіз є в контексті сучасних викликів, коли процеси постколоніального самоозначення та осягання національної ідентичності стали ключовими для українського громадянина та наукової спільноти. Утім, в основі макропроцесів – гострий запит на дослідження суб'єктності та екзистенційного досвіду Людини, чия свідомість і самовідчуття

зазнають змін унаслідок різноманітних соціокультурних впливів. Хоча найчастіше в полі зору українських дослідників залишаються сучасні тексти як безпосередня реакція на трансформаційні суспільно-політичні процеси, зокрема війну, не менш важливим для розуміння витоків національного самоусвідомлення є аналіз творів помежів'я XIX – XX століть.

Саме в цей період, усупереч зовнішньому імперському тиску та завдяки прогресивному модерністському руху, українські письменники віднаходили і втілювали у своїх текстах власне бачення моделі Людини і національного конструкту, часто звертаючись до культурного досвіду інших народів у своїй художній творчості.

У цьому контексті особливого значення набуває творчість М. Коцюбинського, зокрема низка його оповідань, що безпосередньо проєктують кримськотатарське культурне середовище з акцентом на релігійний та гендерний контексти і проблематику національної ідентичності. Вивчення цих текстів є важливим для українського літературознавства, адже вони демонструють складну взаємодію етнографічного, художнього та ідеологічного підходів, що робить їх унікальним джерелом для літературно-антропологічних студій.

Застосування підходів літературної антропології до аналізу цих текстів дає змогу глибше осмислити художнє моделювання світу, людини, культури, а також відкрити грані інтерпретації ідентичності та механізмів взаємодії з *Іншим*, які не були висвітлені в попередніх літературознавчих дослідженнях. Крім того, такий підхід має практичну цінність у контексті сучасних процесів деколонізації українського культурного простору та переосмислення кримськотатарсько-українських культурних взаємин, що набуває особливої актуальності в умовах тимчасової окупації Криму та пошуку підходів до розуміння історичних і культурних зв'язків між нашими народами.

**Об'єкт дослідження** – персонажний, ідейно-проблематичний, поетикальний рівні оповідань М. Коцюбинського «В путях шайтана», «На камені», «Під мінаретами», «У грішний світ».

**Предмет дослідження** – механізми художнього втілення культурно-антропологічних концептів кримського топосу в малій прозі М. Коцюбинського.

**Мета кваліфікаційної роботи** – виявити та проаналізувати антропокультурні аспекти репрезентації кримського середовища у творчості М. Коцюбинського.

Досягнення поставленої мети передбачає виконання таких **завдань**:

- схарактеризувати теоретико-методологічні засади вивчення художнього тексту у світлі підходів літературної антропології (у єдності *антропос, топос, тропос*);
- простежити специфіку застосування антропологічних підходів до аналізу літератури раннього модернізму та стану вивчення прози М. Коцюбинського в цьому аспекті;
- висвітлити художні принципи репрезентації кримськотатарського культурного простору та його представників у текстах;
- визначити роль релігійного дискурсу (ісламу, християнства) у формуванні антропологічної моделі людини в аналізованих оповіданнях;
- з'ясувати особливості зображення міжетнічної комунікації як чинника антропологічної характеристики персонажів.

**Методологічну й теоретичну основу магістерської роботи** складають праці українських та зарубіжних дослідників у царині антропології, філософії, культурології та літературознавства. Для окреслення методологічних координат літературної антропології використано підходи В. Ізера, Е. Косовського, Б. Малиновського, К. Ріддера, М. Шеллера, Е. Яворської й інших європейських науковців ХХ століття. Основою для літературознавчої рецепції дослідження ранньомодерних текстів послуговували праці Т. Гундорової, С. Павличко, Т. Пастуха, Я. Поліщука, Р. Чопика, зокрема в антропологічній перспективі – О. Бандровської, Х. Білинської, О. Галети, С. Кирилюк, Т. Лях і інших.

**Методи дослідження.** У роботі використано *культурно-історичний метод* – задля встановлення умов культурного середовища *fin de siècle*;

*біографічний метод* – щоб з'ясувати підстави й умови написання текстів кримського циклу М. Коцюбинського; *компаративний метод* – допоможе знайти спільні/відмінні риси у світовій та національній практиках антропологічного прочитання літератури раннього модернізму; *імагологічний підхід* – слугує для аналізу особливостей авторської художньої репрезентації образу кримськотатарської людини та життя народу з позиції *Іншого*; *герменевтичний метод* – для інтерпретації символічних та архетипних образів, що відображають культурні коди досліджуваного етносу; *текстуальний аналіз* – для вияву специфіки художньої мови та стилю автора у відтворенні кримськотатарського світу; *елементи гендерної критики* – задля встановлення міжособистісних гендерних ролей, які відповідали поведінковим нормам кінця XIX століття у відтвореному автором середовищі; деякі *аспекти постколоніальної критики* – задля виявлення (не)прихованих колоніальних дискурсів у текстах; *описовий метод* – для фіксації та систематизації елементів повсякдення, відображених у текстах.

**Наукова новизна** магістерського дослідження полягає в тому, що вперше в українському літературознавстві комплексно досліджено кримськотатарську проблематику в текстах М. Коцюбинського в культурно-антропологічному світлі. Це дає можливість напрацювання ефективного методологічного інструментарію для подальшого вивчення кримського середовища в українському модернізмі, зокрема антропологічних принципів конструювання образу *Іншого* в текстах авторів.

**Практичне значення одержаних результатів.** Результати дослідження розширюють межі застосування антропологічних підходів в українському літературознавстві, пропонуючи апробовану модель для аналізу репрезентацій культурного *Іншого*. Таким чином, робота сприяє глибшому розумінню українсько-кримськотатарських культурних взаємин, зафіксованих у літературі, а її матеріали можуть бути використані для оновлення змісту освітніх програм, підготовки методичних матеріалів, спецкурсів тощо.

**Апробація результатів дослідження.** Частину практичних результатів дослідження висвітлено в низці доповідей:

1) *«Проблема національної ідентичності в кримському тексті Михайла Коцюбинського»* на XXIX науковій студентсько-викладацькій конференції «Дні науки» (13–17 травня 2024 р., м. Острог, Національний університет «Острозька академія»);

2) *«Антропологічна парадигма кримського тексту Михайла Коцюбинського»* на I Міжнародній студентсько-аспірантській конференції «“Слово” у східнослов'янських мовах, літературах і культурах» (11 квітня 2025 р., м. Познань, Університет імені Адама Міцкевича);

3) *«Смаки і ритми Криму (літературно-антропологічні аспекти малої прози Михайла Коцюбинського)»* на XXX науковій студентсько-викладацькій конференції «Дні науки» (12–16 травня 2025 р., м. Острог, Національний університет «Острозька академія»).

Результати дослідження також стали основою конкурсної роботи на тему *«Культурно-антропологічний вимір кримськотатарського світу в творчості Михайла Коцюбинського»*, яка посіла II місце на Всеукраїнському конкурсі студентських наукових робіт з української мови, літератури (з методиками їх викладання) – секція «Українська література» (квітень, 2025 р., м. Київ, Український державний університет імені Михайла Драгоманова).

### **Публікації.**

1. Жидкова В. Релігійно-культурні трансформації кримськотатарського суспільства кінця XIX століття у світлі літературної антропології (на матеріалі творів Михайла Коцюбинського). *Мова, культура, література у спектрі сучасних українознавчих досліджень* : зб. наук. праць. Варшава : Варшавський університет, 2025. Т. III. (Подано до друку).

2. Жидкова В. Літературно-антропологічний аспект репрезентації кримськотатарського національного вбрання в прозі Михайла Коцюбинського. *Студентські наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія: Соціогуманітарні науки.* 2025. (Подано до друку).

**Структура роботи.** Кваліфікаційна робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків і списку використаної літератури, який містить 73 позиції. Загальний обсяг роботи – 89 сторінок, з них 80 сторінок – основного тексту.

## РОЗДІЛ І

### АНТРОПОЛОГІЧНІ ВИМІРИ СУЧАСНИХ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ СТУДІЙ

#### **1.1. Методологія вивчення літературного тексту в антропологічному аспекті.**

Гуманітаристика ХХ століття позначена динамічною зміною великих теоретичних систем, кожна з яких пропонувала власну модель пізнання світу та тексту. Впливові напрями на кшталт структуралізму та формалізму мали суттєву «ваду»: аналізуючи знеособлені структури, лінгвістичні та семіотичні коди, вони залишали поза увагою центральну фігуру гуманітарного знання – людину. Ця методологічна «вада» стала особливо відчутною наприкінці століття, коли вичерпність формальних підходів стала очевидною.

Епоха постструктуралізму та постмодернізму зосередилася на радикальній критиці будь-яких центрів та ієрархій. Проголосивши «смерть автора» та деконструювавши класичного суб'єкта, постмодерна думка занурила гуманітаристику в простір тотального релятивізму. Як наслідок, людина, за влучним висловом Л. Тарнашинської, «опиняється беззахисною перед множинністю ймовірностей та плинністю множинностей» [60, с. 49]. Постмодерні теорії, відмовляючись від істинності на користь гри та відносності будь-якого дискурсу, самі стали «хисткими, непевними, втрачаючи ключові позиції» [60, с. 49]. Це спровокувало глибоку методологічну кризу та екзистенційний вакуум, які виявили гострий запит на нові дослідницькі межі, які би повернули в епіцентр досліджень людину як суб'єкта – з її уявленням про світ, тілесністю, життєвим досвідом, поведінковими моделями, ритуалами – та як об'єкта соціальних і культурних факторів.

Такий підхід став особливо важливим у кризові трансформаційні часи посттоталітаризму, стрімкого інноваційного технологічного розвитку. На думку філософів, саме в нестабільні епохи, коли звичний погляд на світ руйнується, людина «стає для себе проблемою і намагається зрозуміти себе із себе самої,

через власну індивідуальність, із власної повноти і цілісності» [60, с. 49]. Відтак, «культурологічний (антропологічний) поворот», що відбувся наприкінці ХХ століття, став цією закономірною реакцією. *Людина* врешті піднялася над собою і зробила предметом власного пізнання саму себе.

Антропоцентризм (сформулював ще в античності Сократ) як світоглядна парадигма, став предметною домінантою в гуманітарній науці, і призвів до виникнення цілої низки вужчих дослідницьких напрямів. Серед них – археологічна, релігійна, філософська, лінгвістична, психологічна, когнітивна, візуальна, культурна, літературна антропологія тощо. Розмаїття дисциплін покликане знайти новий «онтологічний якір» для гуманітарного знання. Однією з основних точок опертя постає досвід (внутрішній генетичний та набутий) [60, с. 49], який людина переймає із середовища, яке вона витворила своєю креативною діяльністю. Н. Козирєва пояснює це так: «... йдеться про визнання людини унікальною істотою, яка володіє креативним потенціалом, за посередництвом якого здатна змінювати світ навколо себе або творити власний світ, вдаючись до сфери культури» [30, с. 54].

Креативність як засаднича риса, притаманна людській істоті, вочевидь, безпосередньо пов'язана з предметом нашого дослідження. Словесне вираження думок, досвіду, мислення, фантазії, вражень стало одним із найважливіших етапів розвитку людини. Згодом прагнення до вдосконалення вербального вираження привело до формування художньої літератури, у якій слово набуло особливої ваги як засіб пізнання та конструювання реальності. Засновник Константської школи рецептивної або дієвої естетики, знавець англійської літератури В. Ізер стверджував: «оскільки література як засіб комунікації так чи так супроводжувала людство від самих початків його історичної пам'яті, то до цього повинні спонукати певні антропологічні потреби» [70], врешті «... художня література – не тільки постійне відтворення світу, в якому ми живемо, але й роздум про те, ким є ми самі» [70, с. 263–264]. Оскільки словесна творчість кодифікує соціальні знання й поведінку, духовні, ціннісні норми, повсякденні практики, історичну трансформацію, забезпечуючи їхню тяглість,

літературознавці переконані, що художнє слово – універсальний і багатовимірний універсум, спосіб вияву і вивчення людського існування.

Предтечею нової методологічної оптики прийнято вважати В. Ізера і його працю «Розвідка: від теорії читацького відгуку до літературної антропології» [70]. У ній відзначена природа людської самоінтерпретації/самопізнання через тексти. «Літературна антропологія покликана переоцінити або навіть відкрити заново проблему, пов'язану з природою людських здібностей, спроби вирішення якої починаються ще від аристотелівської традиції» [70, с. 17–18]. Філософсько-естетичне підґрунтя літературної антропології виявляється у:

1) концепції філософської антропології: людина як істота, що потребує культури для самореалізації. Текст засвідчує намагання людини зрозуміти себе через символічні структури – наративи, образи, архетипи (А. Гелен, Е. Кассіер, Г. Плеснер, М. Шеллер);

2) феноменологічному і герменевтичному розумінні людського буття як історії, що розгортається в часі. Література постає як спосіб інтерпретації людського досвіду (М. Гайдеггер, Г.-Г. Гадамер, Е. Гусерль, П. Рікер);

3) екзистенціалістському тлумаченні літератури як акту свідомості, що моделює існування людини у світі в умовах кризи, вибору, граничних ситуацій (А. Камю, К. Ясперс);

4) культурній антропології і структуралізмі: розуміння літератури як текстоцентричної форми культури, що зберігає антропологічні інваріанти – міфи, архетипи, ритуали (Р. Барт, К. Гірц, М. Еліаде, К. Леві-Строс).

Синтезувавши ці ідеї, В. Ізер заaktuалізував трактування літератури як дзеркала, що відображає буття. Такий підхід, з одного боку, вимагає від дослідника різногалузевих енциклопедичних знань: «...Дослідник літератури непомітно став знавцем філософії, етнологом, психоаналітиком, лінгвістом та істориком культури» [70, с. 64]. З іншого боку, він відкидає можливість аналізу за жорсткою теоретичною моделлю: «...Текст – як щось природне – має постійно співвідноситися з тими чи тими ситуативними вимогами. Замість забезпечення матриці для побудови будь-яких інтерпретаційних моделей тепер їй (теорії

літератури) варто досліджувати означальну та медіальну функцію літератури – тим самим розвертаючи текст в бік відображення потреб, які й мають стати предметом розгляду» [70, с. 65].

На думку науковців, літературознавство не просто відкривається до інших гуманітарних сфер, а принципово потребує цієї відкритості, без якої інтерпретація літературного тексту стає неможливою. Таким чином, літературна антропологія – не сам метод дослідження, а міждисциплінарний підхід (парадигма), що дає змогу користуватися її засобами в аналізі текстів, інтегруючи також інструментарій культурології, філософії, соціології тощо, які й формують своєрідну канву студій.

До перспектив аналізу людини в літературному творі українська дослідниця О. Бандровська віднесла такі:

- (1) проблеми ідентичності: взаємовідносини між «Я» та «Іншим», способи конституювання гендерної, національної, етнічної, цивілізаційної ідентичності;
- (2) проблеми тілесності: насамперед, тіла природного/культурного і тілесних практик;
- (3) реконструкцію явищ і властивостей людської психіки – інтелекту, свідомості, пам'яті, світу почуттів, емоцій, настроєвості;
- (4) проблеми соціалізації і структури повсякденності;
- (5) культурні універсалії – праця, релігія, кохання, гра, творчість [7, с. 131].

Сучасні вітчизняні науковиці С. Бартіш та Г. Деркач у спільній статті, яка описує теоретико-методологічні засади антропологічного підходу, покликаючись на думки антрополога К. Ріддера, наголошують на такому концепті: «Коли йдеться про антропологічний поворот, то у цьому контексті мають на увазі етнологічний поворот, а *literary anthropology* розуміють як літературознавчу науку, яка тяжіє до етнології та її предмет дослідження розуміє літературу і поетичну творчість первинно не як об'єкт “мистецтва”, а як об'єктивацію, опредмечування “культури”, до якої вона історично та географічно належить» [8, с. 55]. Польська антропологічна школа (Е. Косовська, Р. Нич, Е. Яворський) доводить: кожні тексти інспіровані культурою, а це

свідчення, що «антропологія літератури може досліджувати культуру, розглядаючи специфічний витвір рук людських – літературний твір» [60, с. 51]. Суголосним є твердження американської дослідниці Дж. Топкінс: літературні тексти «виконують особливий тип культурної роботи у певних історичних обставинах», оскільки сюжети, прототипи персонажів, ідеї допомагають «осмислювати себе, означувати окремі аспекти соціальної реальності, спільні для автора й читачів...» [72]. У такій парадигмі «художній текст становить опосередкований культурологічний документ, який слугує джерелом інформації, цікавої для антрополога, оскільки доповнює його знання деталями, які іноді неможливо побачити через посередництво інших медіа» [60, с. 51].

Важливо, однак, тримати у фокусі два рівні аналізу: з одного боку, вивчати, як унікальний культурний досвід, відображений у тексті, розкриває аспекти людського існування, а з іншого – як універсальні екзистенційні питання втілено в конкретному культурному та історичному контекстах.

З-поміж українських науковців, О. Галета характеризує основні засади галузі так: «... загальну дослідницьку настанову літературної антропології можна підсумувати в такий спосіб: прийнявши погляд (по)структуралізму на світ як текст і знання про нього як наратив (тропос), літературна антропологія поставила у центр своїх літературознавчих досліджень людину (антропос) і культурне оточення (топос), яке на неї впливає і яке вона формує власною діяльністю» [15, с. 49].

Спираючись на це твердження й окреслені попередньо, закономірно вважати, що дослідження літературного тексту відбувається в царині культурної антропології, у підпорядкуванні якої перебуває літературна антропологія. Друга частково переймає культурологічні підходи до вивчення літературного тексту, а міждисциплінарний підхід дає змогу трансформувати класичні інструменти літературознавства, додаючи до методологічної координати перспективні культурологічні та філософські засоби. Вони зміщують фокус із питання «що цей текст означає сам по собі?» на питання «що цей текст робить у своїй культурі, і що ця культура робить із текстом?».

Таким чином, дослідження літературного тексту в антропологічному аспекті відбувається з урахуванням трьох ключових положень (за О. Галетою [15]):

- антропос: яку модель людини пропонує текст;
- топос: в якому культурному просторі ця людина існує;
- тропос: за допомогою яких наративних та вербально-художніх способів у тексті конструйовано образ людини та її простору.

Кожен із досліджуваних текстів є унікальним, але водночас усі вони формують спільний культурний та інтелектуальний простір для рефлексії, діалогу й самовираження. У цьому контексті література стає інструментом створення нових образів і символів, які сприяють саморозумінню та самоідентифікації. Її розглядають як спосіб відображення та осмислення фундаментальних аспектів нашого існування, включаючи національну й релігійну приналежність, соціальну поведінку, індивідуальне проявлення.

Отже, утвердивши своє місце в сучасній гуманітарній царині, літературна антропологія доводить неможливість ізольованого вивчення тексту. Міждисциплінарний підхід дає змогу розглядати художню літературу не лише як естетичний феномен, а й як інструмент осмислення людського буття. Методологічна координата літературної антропології ґрунтується на триєдиній моделі антропос, топос, тропос, яка містить ключові категорії: ідентичності (національної, гендерної, етнічної), тілесності, структуру повсякденності, а також релігійний дискурс як формотворчий елемент культури. Для досягнення цього інструментарій має поєднувати кілька підходів: герменевтичний, для того щоб осягати символи та архетипи; імагологічний підхід та постколоніальна критика спрямовують увагу на аналіз образу *Іншого* та колоніальних дискурсів; культурно-історичний – встановлює умови середовища *fin de siècle*; елементи гендерної критики мають змогу досліджувати соціальні ролі. Таким чином, лише комплексна інтеграція методів дає можливість глибше розуміти культурні коди, які формують людське сприйняття світу крізь текст.

## **1.2. Література раннього модернізму у світлі літературної антропології: світова та національна практики аналізу**

У 90-ті роки XIX століття суспільство опинилося перед викликом радикальних трансформацій, зокрема в сфері самовизначення, естетичних пошуків та переоцінки традиційних форм мислення. Література *fin de siècle* поряд з іншими видами мистецтв активізує пошуки нового художнього вираження, глибинну мотивацію якого окреслила С. Павличко: «... У процесі модернізації змінюються і структури, і дискурси. Культурні зміни, як відомо, не менш болючі за економічні чи політичні. Адже саме культурні зміни мають внутрішні психологічні виміри і торкаються зміни ідентичності, відмови від звичної, давно відпрацьованої риторики, від зрозумілих кліше, від старих культурних героїв і міфів» [48, с. 7].

Кризовий період, який спричинили індустріалізація, урбанізація, науково-технічний прогрес, розвиток філософії, психології (передусім студії психоаналізу З. Фрейда), знайшов своє втілення, з одного боку, в декадансі, що пронизав європейську культуру настроями песимізму, розчарування, регресу (найпомітніше в картинах О. Бердслі, Е. Берна-Джонса, Л. Леві-Дюрме, Г. Моро, Д. Г. Россетті). На противагу дотеперішньому реалістичному зображенню дійсності митці звернулися до потойбічних образів смерті, хвороб, страждань, як реакції на розхитування попередніх канонів і невизначености. З іншого боку, літератори фіксували оновлення світовідчуття, «прогресу, поступу – уявлення про загальну тенденцію розвитку суспільства і культури від менш до більш досконалих форм життя та мислення, відображення цього життя й мислення в текстах» [45, с. 52]. Основним завданням модерністських течій, на яке вказав Д. Чижевський, «була актуалізація поетичного слова, відродження його позакомунікативних функцій, в першу чергу багатогранної функції символу. Цим самим література мала знову набути свого онтологічного значення» [66, с. 220]. По суті, модернізм – не лише естетичний рух, спрямований на оновлення художніх форм, але й глибоко антропологічний проєкт. Його основною метою стало дослідження та художнє осмислення трансформованої

людської суб'єктивності, психологічних станів, ідентичності та культурного досвіду в умовах безпрецедентних цивілізаційних змін. Модерністське мистецтво (включно з літературою), звертаючись до нових форм життя та шукаючи для них нові засоби вираження, саме перетворилося на форму антропологічного дослідження.

Застосування антропологічних підходів до вивчення літератури раннього модернізму стало помітною тенденцією у світовому літературознавстві останніх трьох десятиліть. Серед впливових міжнародних досліджень, що поєднують модернізм та антропологію, виокремимо праці Дж. Б. Вікері («The Literary Impact of The Golden Bough» [73]), Дж. Гоффманна («Modernism, Aesthetics and Anthropology» [69]), В. Л. Попп («The Art of the Modernist Body» [71]). Важливу роль у висвітленні цього дискурсу відігравав також науковий журнал «English Literature in Transition, 1880–1920», що виходив упродовж 1953–2020 років. Серед українських розвідок, присвячених цій проблематиці в контексті світової літератури, – монографії О. Бандровської («Модернізм між минулим і майбутнім: антропологічний дискурс англійського роману» [7]), Г. Варнацької («Художня специфіка модерністської прози Вірджинії Вулф»), Є. Волощук («Чарівна флейта Модерну. Духовно-естетичні тенденції німецькомовної модерністської літератури ХХ ст. у ліриці Р. М. Рільке, прозі Т. Манна, драматургії М. Фріша»); а також дослідження Х. Білинської («Художній універсум романів Едіт Вортон: герменевтичні аспекти» [9]), О. Ткачук («Гуманістичний вимір британської імперськості в художньому світі Джозефа Конрада»), К. Хожевські («Антропологічні виміри прози Вітольда Гомбровича») та інших.

Інноваційний літературний дискурс, як відзначають науковці, розпочався з еволюції «роману, який став виразником суспільно-політичних та внутрішніх, психічних змін людини, ідентичнісних шукань і когнітивних трансформацій» [17, с. 108]. Ключовими «об'єктами» досліджень стають «Вона» (1887) Г. Р. Хаггарда; «Голод» (1890) К. Гамсуна; «Вигнанець з островів» (1896), «Порятунок: роман мілін» (1920) Дж. Конрада; «Будденброки» (1901) Т. Манна;

«Дім радощів» (1905), «Епоха невинності» (1920) Е. Вортон; «Білий павич» Д. Г. Лоуренса (1911); «Жан Баруа» Р. М. дю Гара (1913); «Улісс» Дж. Джойса (1920); «Жовтий Кром» О. Гакслі (1921); «Селище в джунглях» Л. Вулфа (1926); «Місіс Делловей» (1925), «До маяка» (1927), «Орландо» (1928) В. Вулф тощо.

Засадничий потенціал цих (і не лише) текстів у дослідженні людської природи стимулював вивчення антропологічних категорій тілесності, повсякденності, культурної пам'яті, самоідентифікації (гендерної, релігійної, національної тощо). Зокрема О. Бандровська доводить, що проблематику тілесності в літературі повернули саме письменники-модерністи. Вони зуміли «реконструювати історичні зміни у самоконцептуалізації людини і методах її репрезентації в художній літературі, іншими словами, процеси антропологічного і художнього канонуутворення» [7 с. 379]. Це резонує з попередніми висновками французького теоретика М. Мерло-Понті у «Феноменології сприйняття» [44], де окреслено тілесність інтегральною характеристикою людини, в якій нерозривно поєднані фізичні та метафізичні параметри. Згідно з його феноменологічною концепцією, тіло – це не просто пасивний інструмент сприйняття, а конструкт, що активно «репрезентує нам як суб'єкта, що сприймає, так і видимий світ» [44, с. 93].

Саме цей «видимий світ» у романах Е. Вортон, наприклад, постає ареною жорстких суспільних обмежень кінця XIX століття. Аналізуючи його, Х. Білінська відзначає «зростання соціальної залежності “людини тілесної” від соціуму, дедалі більше її соціальне поневолення, посилення соціального контролю» [9, с. 96]. Героїні перебувають під тиском етикетних норм, моди та повсякденних ритуалів, які буквально (де)формують їхнє тіло. Стосувалося це здебільшого світських жінок, яким тогочасне суспільство передбачало конкретний і необхідний вигляд «Барбі», за сучасним відомим визначенням О. Кісь. У такому середовищі тіло перетворюється на семіотичний інструмент, цілеспрямовано сформований «імідж» із прагматичним цілями [9, с. 97]. Він функціонує як «тілесний капітал», який персонажки (як Лілі Барт чи Мей Велланд) змушені інвестувати для досягнення соціального успіху, передусім – вигідного

шлюбу й успішної світської кар'єри. Водночас тілесне стає індикатором епохи, яка виховала героїнь, бо «робить їх нездатними до самостійного життя, взаємодії з новим динамічним світом чи пошуку свого місця в ньому, а це, своєю чергою, зумовлює негативні наслідки не лише для особистого життя жінок, але й для рівня загального розвитку суспільства» [9, с. 47].

Проте критика тілесности як соціального капіталу була лише одним із інструментів, які використовував модернізм. Прагнучи досягнути людську природу, письменники почали деконструювати саме уявлення про «нормальне» тіло, вводячи в наратив екстремальні, патологічні та ірраціональні тілесні стани. Нерідко фізичне становище самих авторів упливало на художній світ творів. Відомо, що В. Вулф мала хронічний психічний біполярний розлад, чим наділила й персонажа Септімуса Сміта із «Місіс Делловей». М. Пруст хворів на важку форму астми, що вплинуло на гіперчутливу поетику «У пошуках утраченого часу». Окрім автобіографічних елементів, осмислення «нормального» тіла відбувалося й через репрезентацію персонажів з інвалідністю, що ставало «полем проблематизації опозиції здоров'я – хвороба, насолода – страждання» [7, с. 168]. Як правило, тексти нарікають таких героїв *Іншими*, маргіналізуючи їх, тому «у фокусі опиняється їхня асоціальність та асексуальність, часто дитячість, а часом і небезпечний, руйнівний потенціал» [7, с. 222]. Особливо це загострюється в період відображення колективного травматичного досвіду Першої світової війни.

Не менш важливою є проблема гендерної ідентичности. Модерністські автори, такі як Е. Вортон, В. Вулф, Д. Г. Лоуренс, активно аналізували та критикували патріархальні норми, що обмежували жінок, досліджували конструювання маскулінності та фемінності як соціальних ролей, а також експериментували з альтернативними моделями гендеру. Роман В. Вулф «Орландо», де головний герой/героїня змінює стать, став класичним прикладом модерністського дослідження сконструйованости гендерної ідентичности та поля реалізації особистости.

Особливо значущим у текстах раннього модернізму окрім гендерної ідентичності постає параметр національної/культурної приналежності та віросповідання, як однієї з їхніх ознак. Глобалізація змусила переглянути національні міфи, власний спосіб життя й інших, культурні стереотипи, а насамперед – імперські ідеології. У цьому контексті варто відзначити активне поширення в Європі колоніальної літератури. На прикладі аналізованих англійських текстів, О. Бандровська висновує, що «в центрі картини світу знаходиться Британія, а на периферії – колонії імперії, і увагу письменників зосереджено на конфлікті культур» [7, с. 334]. Серед інших імперій, що існували на початку XX століття: Німецька, Французька, Австро-Угорська, Російська, Османська. Культивує абсолютне підпорядкування людини країні, контролюючи її життя і насаджуючи власні наративи, вони неминуче стимулювали антиімперські рухи. На цьому тлі «письменники початку XX століття виводять питання про національну ідентичність на новий рівень узагальнення: вони торкаються аспектів історичного розвитку економічних, політичних, соціальних взаємовідносин між націями, розуміють націю через поняття колективної ідентичності, виходять на рівень розуміння нації як культури» [7, с. 337]. Таким чином, започатковується постколоніальний дискурс, що спрямовує увагу на наслідки колоніального правління та вивчення взаємин між колишніми метрополіями та колоніями.

Література відображає не лише зміни глобальні, а й репрезентує мікрорівень людського життя – щоденні практики та стратегії окремих людей (спільноти). Із конкретним культурно-історичним контекстом нерозривно пов'язана повсякденність, оскільки кожна епоха формує унікальний спосіб взаємодії суспільства, в тому числі окремої особи, та навколишнього середовища. За О. Колястрок, «Життєвий світ обживається і збагачується тими культурно-практичними формами, котрі природним чином вбудовуються в інфраструктуру і метаморфози етосу» [32, с. 51]. Категорія «свого» формує знайомий, «обжитий» простір: дім, родина, вулиця, село/місто/країна. Ця територія сприймається як впорядкована, прогнозована і, відтак, безпечна, що

відповідає базовій людській потребі у стабільності. Усе, що лежить поза межами цього «обжитого» простору, автоматично маркується як «чуже» – невідоме, хаотичне й потенційно вороже. Таким чином, утворюється фундаментальна дихотомія: «малий світ» (мікрокосм) «своїх» протиставляється безмежному «великому світу» «чужих» [5, с. 90].

Паралельно зі світовою практикою українське літературознавство останніх десятиліть активно інтегрується в загальний академічний контекст, зокрема застосовує літературно-антропологічну методологію до аналізу вітчизняної літератури. Якщо в західному світі модернізм виник як глибока антропологічна відповідь на кризу самої європейської цивілізації, то в українській літературі він став, з одного боку, інструментом культурного самоствердження та європеїзації, а з іншого – загостренням конфлікту між пануючими канонами й альтернативною реальністю.

Плідні дослідження української літератури *fin de siècle* представлені у працях «Дискурс модернізму в українській літературі» С. Павличко (1997) [48], «Переступний вік: українське письменство на зламі XIX–XX ст.» Р. Чопика (1998) [67], «Модернізм у творчості письменників XX століття» М. Моклиці (1999) [46], «Міфологічний горизонт українського модернізму» Я. Поліщука (2002) [55], «Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму» Т. Гундорової (2009) [19], «Апологія модерну: обрис XX віку» В. Агеєвої (2011) [4], «Література, нація і модерність» М. Павлишина (2013) [51], «Модернізм в українській літературі XX – початку XXI століття: пам'ять, коди, практики» за загальною редакцією Т. Пастуха (2023) [45]. Науковці так чи так звертаються до аналізу творчості О. Кобилянської, Лесі Українки, А. Тесленка, Ол. Олеся – у світлі неоромантичної течії; Б. Лепкого, О. Слісаренка, Т. Осьмачки (ранні твори), М. Вороного, М. Яцкова – з погляду символізму; М. Черемшини, М. Коцюбинського, Г. Косинки, Є. Плужника – як прибічників імпресіоністської течії; В. Стефаника, О. Турянського, М. Хвильового – їхнього тяжіння до експресіонізму. Автори меншою чи більшою мірою піддаються поступу, який Т. Гундорова пояснює «деконструкцією самої модерністської

свідомості, того, як вона складається і розгортається в українській літературі на зламі XIX і XX століть, тобто в часи особливих зсувів у способах мислення, образності, типах висловлювання, а також дискурсивних моделях, за допомоги яких і в яких така свідомість оформлюється» [19, с. 17]. Низка «старших» літераторів і мистецьких діячів, включно з К. Гриневичевою, М. Коцюбинським, Г. Хоткевичем, свідомо витворюють своєрідне «мистецьке братство». Згодом до них приєдналися Д. Лукіянович, В. Пачовський, С. Чарнецький, О. Луцький, С. Твердохліб, П. Карманський – «<...> усі вони були своєрідною богемою» [19, с. 128]. Естетизація, тяжіння до художньої витонченості, чуттєвість, буттєвий філософізм, психологізм – основні принади їхньої творчості.

Закономірним для трансформаційного періоду було зіткнення двох опозиційних площин – народництва та модернізму. Дискусія, що виникла між ними, – була гострою і неминучою. Прихильників першого Т. Гундорова виокремлює зі статусом українофілів, котрі своєю центральною ідеєю визнавали послідовність «орієнтації на творення народної (популярної), масової літератури» [19, с. 24] – зі стилем оповіді «на мужичка», як її саркастично окреслив Ю. Шерех. Такі твори тяжіють до етнографізму, зосереджені на селянській тематиці (ідейно: селяни – основа нації, збірний простолюдін), мають морально-дидактичний характер, національно-патріотичну спрямованість, ідеалізують народне життя, виражають домінування колективного над індивідуальним. Народницька парадигма осмислюється в другій половині XIX століття, «зокрема у творах і статтях Олександра Кониського, Івана Нечуя-Левицького, Бориса Грінченка» [19, с. 81].

Натомість нові модерністські віяння мали на меті побороти провінційність і декларували прагнення європейських художніх технік: наголошування на важливості особистого досвіду, внутрішнього світу людини, естетичної цінності літератури, де «конструктивним принципом стає принцип вибіркового, окремого, а не цілого» [19, с. 25]. Нас цікавить саме другий тип творчості українських авторів, де, як і в текстах світової літератури, набуто більш виразного гуманістичного спрямування.

Українська антропологічна думка знайшла своє місце в прикладних дослідженнях А. Загородньої («Філософська антропологія у творчості Лесі Українки»), В. Зенгви («Художня антропологія прози М. Хвильового: герой як феномен культури» [24]), С. Кирилюк («Людина в чорно-білому “кадрі” прози Василя Стефаника»; «Антропологічні параметри *тіні* в прозі Михайла Коцюбинського» [28]), О. Колінько («Модерністська новела крізь призму літературного антропологізму» [31]), Т. Лях («Художня антропологія в новелістиці Марка Черемшини» [38], «Образ жінки в українській новелі кінця XIX – початку XX століть: поетика, художня антропологія» [39], «Тілесне в художній комунікації української новели кінця XIX – початку XX століть: чуттєве versus духовне» [37]) та інших. Окремо відзначимо монографію науковиці О. Галети «Нова словесність: українська література в антропологічній перспективі» [16], яка вийшла друком 2023 року. Авторка, осмисливши сучасну динаміку літературознавства, розглядає художню літературу (зокрема драматичні твори Лесі Українки, незавершений роман Б. І. Антонича, травелоги С. Яблонської і тексти від 2014 року) як особливу культурну дію, спрямовану до колективної та особистої ідентифікації [16, с. 11]. Таким чином, застосовані у праці підходи актуалізують антропологічну спрямованість текстів.

Об'єктом наукових студій здебільшого стає саме мала проза, адже найширше українська література помежів'я представлена короткою формою – новелою, нарисом, образком, етюдом тощо. Очевидно, такі жанри активніше артикулювали культурний досвід, швидше реагували на зміни й резервували письменнику участь у мистецькій дискусії. Як слушно зауважує О. Галета, «література мислиться не тільки як мистецтво, а й як особлива індивідуалізована й водночас культурно закорінена дія, як жест і зусилля» [16, с. 11].

Науковці небезпідставно звертають увагу на авторів, які, як зазначає Т. Лях, повертаються «zurück zur Seele» (О. Кобилянська – «назад до душі») до «реалій життя людини, її психологічних станів за певних обставин, так і внутрішнього єства, почуттів та настроїв героїв» [38, с. 237]. На прикладі новел «Дід», «Бабин хід», «Лік», «Зведениця» та інших творів М. Черемшини, згадана

дослідниця аналізує екзистенціали страждання, болю, самотності, відчаю, коли автор описує межові ситуації «віч-на-віч зі смертю». Зважаючи на це, творам «притаманна ескізність малюнка, пластичний опис, зорові образи. Сюжет у новелах відсутній. Автор наче вихопив з великого потоку життя один фрагмент і в деталях його зафіксував» [38, с. 239]. Антропологічний підхід дає можливість побачити, як через «вихоплені» побутові деталі, ритуали, міфи та колективну пам'ять, що втілені у повсякденних практиках, модерністи вели складний діалог із традицією – критично переосмислюючи минуле для конструювання теперішнього та майбутнього, адже, як зазначає Т. Пастух, робота пам'яті є засадничою у творчому процесі, хоч і не завжди очевидною [45, с. 11]. Схожий тип оповіді, реконструювання властивостей людської психіки, наскрізний трагізм представлено й у текстах В. Стефаника, О. Турянського. Зосереджуючись на духовному бутті, на відміну від тілесного (що більшою мірою простежуємо в світовому письменстві), автори стимулювали «невидиму» культурну експансію в тогочасному колоніальному становищі.

Авторки натомість звернулися до людського фізичного єства. Т. Гундорова патосно нарекла поведиркою нового покоління і речницею його самовизначення О. Кобилянську. Одна з найвпливовіших феміністок свого часу, яка «<...> ототожнює фемінізм і модернізм» [50, с. 79]. Важливі для осмислення орієнтири письменниці – жіночі психологія, свобода вибору, високий соціальний статус й емансиповане особистісне становлення. Її героїні – прототип «нової жінки» (Олена Ляуфлер із повісті «Людина», Панночка з новели «Природа», Параска з тексту «Некультурна»): виокремлена з «натовпу» сільських жінок, вільна, бо не живе за патріархальними приписами суспільства. Письменниця, на думку С. Павличко, першою торкнулася теми сексуальності, чуттєвості, потреб тіла. Із розвитком феміністичного дискурсу гендерна, тілесна проблематика стає однією з домінантних антропологічних концептів модерного українського твору.

Водночас пошук автентичного національного голосу автори здійснювали обережно. На кінець XIX століття етнічні українські землі залишалися під протекторатом двох імперій: Австро-Угорської та Російської. У полі зору

дослідників опиняються культурно-етнічні рефлексії, які засвідчують, що «деколонізація, отже, набуває у творах письменників-модерністів наративного характеру, видозмінюючи картину часу і простору, розриваючи самовідчуття імперської людини та подрібнюючи хронотоп, всередині якого перебуває колоніальний суб'єкт» [48, с. 27].

Отже, дослідницька практика останніх десятиліть переконливо засвідчує високу продуктивність літературно-антропологічної методології для осмислення літератури раннього модернізму. Цей підхід виявляється органічним для самої природи модернізму, який спрямований на дослідження та художнє осмислення трансформованої людської суб'єктивності, психологічних станів, ідентичності та культурного досвіду в умовах цивілізаційних змін. Літературна антропологія виходить за межі суто формального аналізу, розглядаючи художні тексти як форми культурної репрезентації та знакотворення, що безпосередньо пов'язані з формуванням людини як культурної істоти. Вона надає інструментарій для глибокого аналізу ключових антропологічних категорій: тілесності (як фізичної, соціальної та символічної реальності), ідентичності (у її кризових та плінних виявах – індивідуальному, гендерному, національному), повсякденності (як мікрокосму людського досвіду) та культурної пам'яті (у її складному діалозі з традицією та сучасністю).

Порівняння світової та вітчизняної наукової практики виявляє як спільні риси, так і суттєві відмінності в акцентах. Світове літературознавство часто розглядає універсальні психологічні, тілесні, естетичні аспекти. Українські науковці закономірно прискіпливіші до специфічного національного контексту й, отже, постколоніальних вимірів. Такі дослідження акцентують на проблемах формування та кризи національної ідентичності в умовах бездержавності та імперського тиску (як російського, так і австро-угорського), на складних процесах культурного самоствердження, європеїзації та подолання колоніального спадку.

Попри відмінності, зумовлені історико-культурними обставинами, спільним для світової та вітчизняної практики є трактування літератури раннього

модернізму як потужної рефлексії над зміною людської сутності та пошуку нових форм її вираження. Літературна антропологія виявляється надзвичайно ефективним інструментом для розкриття цієї рефлексії, даючи можливість побачити, як письменники тієї доби, реагуючи на виклики часу, прагнули не лише оновити художню форму, а й повернути літературі її онтологічне значення – через глибоке дослідження людини у всій її складності та суперечливості. Відповідно, «усе, що проговорено в культурі у вигляді літературного тексту, свідчить (показує і визначає водночас) про людський досвід у площині реальності, стає “тілом культури”, що у певний спосіб веде до усвідомлення світу» [6, с. 51]. Тож антропологічний підхід збагачує розуміння модернізму як етапу в історії літератури та культури, що продовжує формувати сучасне світовідчуття.

### **1.3 Людина в прозі Михайла Коцюбинського: дослідницькі перспективи**

«Сонцепоклонний» М. Коцюбинський (1864 – 1913) мав виняткові світовідчуття і виражальну функцію власного Слова. Його твори закарбували інноваційний підхід та активний художньо-стильовий пошук – від етнографічного реалізму до психологічного імпресіонізму. Свого часу І. Франко відзначив новаторські засади колег: «... Нове, що вносять у літературу наші молоді письменники, головню такі, як Стефаник, Коцюбинський, лежить не в темах, а в способі трактування тих тем, в літературній манері, або, докладніше, у способі, як бачать і відчують ті письменники життєві факти... Для них головна річ – людська душа, її стан, її рухи в таких чи інших обставинах, усі ті світла й тіні, які вона кидає на ціле своє оточення залежно від того, чи вона весела, чи сумна» [63, с. 10]

Теза поета перегукується із сучасним антропологічним підходом студіювання літературної творчості, що логічно зумовлена самою природою діяльності Людини-митця. Вона конструє художнє полотно за допомогою мовних, культурних та знакових систем у якому функціює Людина-створена, персонаж, що «витворюється на основі авторської свідомості, авторських знань,

отриманих у процесі набуття того чи іншого досвіду» [43, с. 63]. Відтворити людське – означає реалізувати власну суб'єктивну антропологічну модель людини у такому середовищі, відповідних ситуаціях, у яких вона найвиразніше виявляється. На це впливають конкретні історичні, культурні, соціальні реалії, а також світогляд автора, його інтерпретація насущних проблематик та ідей. Декодує зміст твору – Читач, як завершальна його ланка. Тож особисте бачення людини кінця XIX – початку XX століття М. Коцюбинський репрезентує на сторінках своїх текстів.

Говорячи про досягнення художньої спадщини письменника в сучасному літературному контексті, варто згадати таких науковців, як В. Агеєва, О. Балабко, О. Гайова, В. Гуменюк, Т. Гундорова, Л. Дем'яненко, О. Ковальчук, Ю. Кузнєцова, А. Лахманюк, Я. Поліщук, П. Регрут, Д. Серафимова, О. Соловей, Є. Філянін, Н. Шумило й інші. Одним із завдань, яке так чи так постає перед дослідниками, є виділення етапів становлення творчості М. Коцюбинського. Уважаємо доцільним поділ Я. Поліщука у праці «І ката, і героя він любив...» [53]: перші літературні спроби (1884–1895); освоєння натуралістичної манери (1895–1902); час модерної прози (1901–1905); від імпресіонізму до символізму (1906–1910); твори останніх літ життя (1911–1913). Це дасть змогу системно простежити, як саме зображена динаміка людського в текстах і за яких обставин трансформувався художньо-стилістичний метод автора. Актуальність такого аналізу підтверджує думка: «як класик національної літератури він достеменно не пізнаний, що відкриває перспективи все нових прочитань і перечитувань його творів» [50, с. 5].

Літературний шлях М. Коцюбинського жанрово різноманітний: повісті – «Fata Morgana», «Тіні забутих предків»; оповідання – «Харитя», «Ялинка», «Маленький грішник», «Для загального добра», «Пе-коптьор», «Посол від чорного царя», «По-людському»; картка зі щоденника «На крилах пісні»; образки – «Відьма», «Поєдинок», «Він іде!»; етюди – «Лялечка», «Цвіт яблуні»; новела «Intermezzo»; казка «Хо» тощо. Окремо зацентруємо на об'єктах нашого дослідження – кримський цикл текстів представлено нарисом «В путях

шайтана», аквареллю «На камені», новелою «У грішний світ», оповіданням «Під мінаретами». Як бачимо, письменник доєднався до вітчизняної «моди» на коротку форму, яка «виявилася найбільш динамічною серед нових світоглядних і стильових пошуків у відповідний період» [31, с. 134].

Нараз виникає питання: що зумовлювало антропоцентричну оптику літератора? По-своєму це потрактувала О. Черненко: «... її зумовлює світовідчуття автора, себто його бачення та освоєння дійсності, яке належить до категорії ідейного змісту. Саме світогляд письменника в освоєнні дійсності впливає на реалізацію мистецького оформлення і є тим важливим фактором, що визначає своєрідність його стилю» [65, с. 16]. Конкретизуючи «освоєння дійсності», Я. Поліщук пов'язує його з еволюцією поглядів митця, яка «... передбачає не так екстенсивний рух до освоєння різноманітних тем, пізнання різних пластів дійсності, як інтенсивне вглиблення в товщу життєвого досвіду, зокрема в тонку матерію психології людини, у природу різних переживань, межових психічних станів та логіку внутрішніх рефлексій» [54, с. 155]. Це доводить прагнення бути суголосним зі своєю добою як у виборі тем, так і в художніх засобах, які своєю чергою вимагають від автора «не тільки уважного спостереження, а й наукового пізнання людської істоти» [54, с. 155].

Сучасники М. Коцюбинського, як і він сам, «дивилися на людину з кута зору своїх народів і своїх середовищ» [65, с. 37]. Це визначальна умова для характеристики топосу як соціокультурного значущого простору та антропоцентричної категорії – тобто простору, який конституують, осмислюють і наділяють сенсом саме крізь призму людського досвіду та (національної, культурної) ідентичності. У межах топосу виникають локуси, які «постають як елементи, що відображають конкретні “місця дії” в просторовому континуумі топосу» [10, с. 252]. Персонажі безпосередньо «діють» у властивих їм середовищах (локусах), наповнюючи їх значеннями, історією, культурними елементами та емоціями.

Важливо розуміти, що автор черпав теми для творів здебільшого з українських терен, життя спільноти наприкінці XIX – початку XX століття,

виявляючи проблеми, свідками яких був безпосередньо. Варто сказати, М. Коцюбинський був добре ознайомлений із життям народу, адже деякий час працював сільським учителем, активно збирав фольклор, належав до «Братства Тарасівців», яке вимагало стійкої національної самосвідомості та пропагувало пробудження її в населення. Участь у цьому угрупованні неодмінно відбилася на світогляді, а відповідно і ранній творчості літератора.

На ґрунті активного громадського сподвижництва автор формує хист описувати культурні, соціально-побутові аспекти життя народу: повсякденні практики, хатній інтер'єр, одяг, національну кухню, звичаї і традиції, релігійні вірування, зовнішність (манера портретного живопису), природу тощо. Категорія повсякденности тут – центральна, оскільки, «скомпонована з побутових замальовок, допомагає прослідкувати контраст між піднесеним і буденним» [58, с. 48], а також індивідуальні особливості у межах групи. Домінантним для цього етапу є описи українського рустикального середовища в період царизму, де прикладами слугують повість «На віру» (1891), оповідання «Харитя» (1891). П. Регрут зауважує, що «це стосується й мови персонажів, яка насичена прислів'ями, жартами, каламбурами, містить уривки народних пісень та народнопоетичні тропи» [56, с. 111]. Прагнучи реалістичної достовірності, М. Коцюбинський використовував спостережливість, виразність відтворення дійсності – «звідси й манера застосування етнографічного матеріалу в оповіданнях та новелах» [56, с. 53]. Ретельне фіксування зовнішніх подробиць стає інструментом антропологічного моделювання: предметний світ функціонує як система культурних кодів, що визначає ідентичність та спосіб мислення їхніх носіїв.

Із часом натуралістична техніка автора поступилася чуттєвості та проникливості. Не можна зігнорувати той факт, що це сталося в рік розпаду «Братства Тарасівців» – 1897. Будучи в активному пошуку нового творчого вираження, письменник студіює закордонні літературні школи Е. Золя і Г. де Мопассана, К. Гамсуна і Г. Ібсена та почасти М. Метерлінка. Певною мірою під їхнім впливом М. Коцюбинський освоює імпресіоністичну манеру

письма, яка, утім, вела до розкриття всебічних станів людини, її внутрішнього світу, що спрямувало подальшу творчість у сферу психологізму.

Найістотніша частина наукових розвідок стосується імпресіонізму як провідної художньо-стильової манери зрілого письменника. Вона кардинально змінює спосіб зображення людини, зміщуючи фокус з об'єктивної реальності на суб'єктивне сприйняття. Головним стає не те, *що* відбувається з людиною, а те, *як* вона це переживає.

Напрацювання власного стилю вимагало від літератора апробувати різні підходи до пізнання й реконструкції явищ і властивостей людської психіки. Наприклад, Т. Гундорова відзначає, що «відтворюючи суб'єктивно-екзистенціальне переживання тілесності й матеріальності життя, у своєму «Intermezzo» (письменник – *прим. наша*) вміщує свого героя, індивідуаліста й естета, посеред голого поля і тут розгортає тяглість і множинність його індивідуального “я”. Він так само імпресіоністично гостро фіксує всі моменти завмирання, притлумлення, ослаблення його життєвої сили. Загалом естетизація духовності й натуралізація буденного, міщанського життя, а також мітологізація життєвих інстинктів визначають віталістичний потенціал художнього світосприйняття Михайла Коцюбинського» [19, с. 430]. Здебільшого такі персонажі не виявляють зневіри і «попри втому, розчарування, внутрішню кризу, герой новеліста все ж не тікає від проблем суспільства в цілковиту ізоляцію чи естетичну погорду щодо світу (“Цвіт яблуні”, “З глибини”, “Intermezzo”)» [54, с. 155].

Суголосні думки науковців щодо провідних змислових образів, які використовує письменник. Хоча автор майстерно апелює до всього сенсорного апарату людини (задіюючи дотик, нюх і смак), саме *візуальні* образи, виражені через найширший спектр кольорів та найтонші нюанси світлотіней, й *аудіальні*, представлені усією поліфонією звуків та змінами їхньої динаміки, виконують не лише описову, але й глибоко психологічну функцію: віддзеркалюють внутрішній стан людської душі, фіксуючи її порухи та настрої. Прикладом послугує монолог оповідача з новели «Цвіт яблуні»: «Моя лампа під широким картоновим

абажуром ділить хату на два поверхи – вгорі темний, похмурий, важкий, під ним – залитий світлом, із ясними блисками і з сіткою тіней» [34, с. 395]. Науковиця С. Кирилюк пояснює дихотомію темного і світлого роздвоєністю «я» головного героя – батька й письменника, – який переживає смерть доньки. Прикметно, що читач не знає ні зовнішніх рис оповідача, ні імені, ні віку, натомість автор уповні відтворив межовий стан персонажа. Саме фокус на рефлексії, а не на самому горі відзначає Н. Осьмак, яка вважає, що трагедійність не притаманна творчості М. Коцюбинського й окреслює смерть «радіше спорадичним, етико-естетичним осмисленням буттєвості» [47, с. 243]. Також С. Кирилюк звертає увагу на образ *міні* і переконує, що він здатен набувати антропологічних параметрів, «асоціюючись переважно з чимось глибинним і не(в)пізнаним, котре людина прагне відкрити в собі самій» [28, с. 65]. Зразки цього С. Кирилюк вбачає в оповіданні «В путях шайтана» із кримського циклу автора: «горбатою тінню ліг в море Аюдаг», «легкою тінню просовується пароплав», таким чином констатуючи, що «тінями для татар, слухаючих софту, є постаті святих і героїв, котрі мали б покликати їх (їхні душі) до Туреччини» [28, с. 65].

На цьому етапі доречно виділити пейзаж як ще один ключовий інструмент художнього втілення внутрішнього світу персонажів. На цьому акцентує О. Колінько: «В імпресіоністичному творі центральною структуротворчою категорією є переживання, виражені через відтворення простору, де найчастіше використовується пейзажна рефлексія, ліризуючи й інтимізуючи оповідь. Природа в новелах М. Коцюбинського виступає символічною та поліфункціональною, представляючи естетику, гедонізм та таємницю буття» [31, с. 136].

Єство людини потребує не тільки внутрішнього, глибинного втілення, а також і тілесного, гендерного вияву. Модерна доба відходила від релігійної етики, Ф. Ніцше проголосив «смерть Бога», а звідси почалося активне осмислення раніше заборонених тем – людської тілесності та сексуальності. Категорія тілесного в прозі М. Коцюбинського часто слугує інструментом для

осягнення психології героїв та процесів буття. Такий підхід до зображення тіла також впливає з імпресіоністичної манери, яка зосереджена на переживаннях і відчуттях мінливої реальності.

Автор використовує жіночі образи для моделювання внутрішнього конфлікту людини, а саме для протиставлення духовного/тілесного. Ця дихотомія особливо чітко простежується в капрійській новелі «Сон» (1911), де «буттєве», «профанне» уособлює дружина головного героя, Марта. Дослідниця Т. Лях слушно зауважує, що Коцюбинський малює її, свідомо акцентуючи на тілесності, вихоплюючи знеособлені, «прозаїчні» деталі: «Жінка спустила з постелі ноги, голі і білі, наче застигле сало» або «спідниці, що ще ховали в собі повні жінчині форми і тепло тіла». Т. Лях підкреслює, що їхнє подружнє життя звелося до тілесного виміру: «Роками вони ділились лиш тілом... німуючи духом» (Цит. за: [39, с. 112–113]). На противагу буденному, «духовне», «сакральне» тіло зринає зі свідомости Антіна – образ ідеальної незнайомки з острова – «Аніми», яка є символом краси і поезії, чого бракує в реальному житті персонажа. Науковиця акцентує на семантиці блакиті в образі жінки, яка уособлює сферу духовного: «в озері ока переливалась тепла блакить»; «Чим вона жила? Певно, пила щоранку блакитні тумани моря» (Цит. за: [39, с. 113]). Така художня витонченість підтверджує влучну характеристику письменника М. Черемшини, який свого часу назвав М. Коцюбинського «малюрем».

Антропологічний підхід до літератури також реалізується через дослідження репрезентації *Іншого*. Такі розвідки перебувають на перетині літературознавства (розділ компаративістики), імагології (як розділу культурології) та, власне, антропології і фокусуються на аналізі «знань про *інше/чуже, своє* й авторської стратегії репрезентації таких образів у межах тексту» [21, с. 42]. Досліджуючи реалізації образу *Іншого* у творі, сучасні науковці виділяють специфічний вид поетики – імагопоетику, «котра зосереджена на функціюванні образів *чужого* й *свого* в усіх їх аспектах у літературних текстах» [21, с. 42]. Як зазначає О. Демчук, основою реалізації імагопоетики слугують імагеми – «найменші семантичні складники образів, які

утворюють багаторівневий національний імідж із нашаруванням кодів і символів» [21, с. 76].

Творчість М. Коцюбинського є винятково багатим матеріалом для такого аналізу. Глобалізаційні тенденції його епохи інтенсифікували пізнання *чужого*, проте не обмежили дослідження *свого*. Чи не найвідомішою є повість «Тіні забутих предків» про гуцулів як субетнічну групу українців («своє»). Але водночас письменник глибоко осмислював і «чуже», пишучи про представників єврейського, молдовського, кримськотатарського, польського, грецького народів. Цей підхід особливо продуктивний у наступному розділові роботи, адже дає можливість проаналізувати те, як Коцюбинський у кримському циклі текстів конструює образ кримськотатарської людини та життя народу іншої для нього культури.

Отже, можна стверджувати, що творча еволюція М. Коцюбинського від етнографічного реалізму до психологічного імпресіонізму була зумовлена послідовним поглибленням його антропоцентричного світогляду. Новаторський фокус письменника на «людській душі», який відзначив ще І. Франко, виявляють сучасні антропологічні підходи у літературознавстві. Вони системно розглядають художні інструменти автора – зокрема імпресіоністичну поетику (роботу зі світлом, звуком, пейзажем), осмислення тілесности – як прямі вияви авторського моделювання візії людини. Теоретичні засади імагопоетики, у свою чергу, стають необхідним інструментом для дослідження репрезентації «Я» – «Інші» – «Чужі».

### Висновки до 1 розділу

Динаміка сучасних літературознавчих студій демонструє закономірне зміщення дослідницького фокусу з формальних структур на онтологічні виміри, що стало реакцією на методологічну кризу ХХ століття. Цей підхід пропонує розглядати художній текст як символічну форму, що конструює людське буття через взаємодію трьох ключових параметрів: моделі людини (*антропос*), її культурного простору (*топос*) та художніх засобів (*тропос*).

Особливо органічним таке бачення виявляється для літератури раннього модернізму. Оскільки сама епоха кінця XIX – початку XX століття була глибокою антропологічною рефлексією на цивілізаційний злам, коли і світові, й українські митці активно шукали нові художні форми для зображення трансформованої дійсності та кризи ідентичності. В українському контексті це поєднувало відстоювання народницької традиції та гострий попит на оновлення поетики, естетичних пріоритетів та перехід до індивідуально-психологічних тем.

Творчість М. Коцюбинського – яскраве уособлення цих процесів. Його художня еволюція від етнографічного реалізму до психологічного імпресіонізму безпосередньо віддзеркалює загальномодерний антропологічний зсув: від фіксації зовнішнього, колективного топосу до моделювання людини в процесі самоусвідомлення «Я». Аналіз прозових творів автора доводить, що тропос реалізується через особливу чуттєву «оптику», яка докладно витворює психічні стани антропоса у всій складності його буття на тлі епохи. Це врешті підтверджує високу релевантність культурно-антропологічного підходу для нашого дослідження та обґрунтовує перехід до аналізу його кримської прози.

## РОЗДІЛ II

### МОДЕЛЮВАННЯ ЛЮДИНИ У КРИМСЬКИХ РЕАЛІЯХ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ У ТВОРАХ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО

#### **2.1. Художнє відображення кримськотатарської культури у прозі Михайла Коцюбинського**

Тривалий час уявлення українців про Кримський півострів залишалися поверховими, чому сприяли геополітичні чинники, що обмежували тісні зв'язки з цією територією. Ситуація почала змінюватися після 1783 року, коли так звана «перша» анексія Російською імперією Кримського ханства та утворення Таврійської губернії стала об'єднавчим чинником між південними районами материкової України та півостровом. Це зумовило розширення зв'язків між автохтонними народами – українцями та кримськими татарами. Водночас ця взаємодія, парадоксально, стала можливою в умовах спільного підпорядкування імперському центру. Додатковим фактором стало утворення в південній частині рекреаційної зони, завдяки чому інтелігенція та освічені представники української спільноти почали активно відвідувати цей край.

Одним із таких гостей став М. Коцюбинський. Він обрав півострів не лише для весільної подорожі, але й здійснив три службові відрядження упродовж 1895–1897 років на посаді старшого розвідника у складі Кримського філоксерного комітету, який було створено з метою боротьби зі шкідником виноградників. Перебуваючи в Алушці, Алушті, Сімеїзі, Кастрополі, Куру-Узені та Біюк-Ламбаті, письменник глибоко зацікавився кримськотатарською культурою.

Своїми враженнями про життя на півострові він ділився з друзями й колегами в листах, а найбільш яскраві – записував у щоденник для майбутніх творів. Цікавими видаються кілька прикладів з епістолярію М. Коцюбинського. Одеському бібліографу і фольклористу М. Комарову зізнавався, що Крим зробив на нього таке сильне враження (краса природи не тільки вразила його, а й

пригнітила), що ходив як уві сні [35, с. 55]. Своєму другу, письменнику й літературознавцю, Б. Грінченку бідкався про самотність на чужині: «Кастропіль – це покинуте майно, де живої душі не чуть, де навіть пес не забреше, бо не забіжить у цю пустелю. З півночі – гори, з півдня – море, а з боків... треба кілька верстов бігти до людської оселі...» [35, с. 56–57]. Також описував складні робочі будні: «Живеться нам в Алушті так собі; місця тут гарні, читать є що (московські журнали), – та тільки мені ніколи й читать. Роботи (не так роботи, як ходіння) так багато, що часом ледве дихаю» [35, с. 73]. Дружині оповідав про власний побут, проведення позаробочого часу, спорадичні дослідження навколишніх поселень, зокрема, як «осолодили собі свою мандрівку склянкою татарської кави в Шумській кав'ярні» [35, с. 73]. Згадував, як збирав матеріали й натхнення для текстів: «Ходив теж по Алушті – по самих глухих вуличках, по дахах, заходив до школи татарської, скрізь; нанюхався всяких запахів – але задовольнив почасти свою цікавість та записав дещо до записної книжечки. Конче хочеться мені написати дещо з алуштинського життя» [35, с. 80]. На основі цього можна зробити висновок про домінування туристичної імагопозиції автора, як спосіб входження в *Інше* середовище. Урешті цей досвід кристалізувався в основну творчу мету, яку письменник окреслив у листі до видавця В. Лукича: «Цікавить мене життя татар тутешніх, котре, може, колись й опишу» [35, с. 58].

Докладний образ кримського мусульманського світу втілювався в чотирьох текстах, які було написано по поверненню додому, упродовж 1899–1904 років (під час переходу від натуралістичної манери до модерної прози). Кримський цикл, як уже було зазначено, складають нарис «В путях шайтана», акварель «На камені», оповідання «Під мінаретами», новела «У грішний світ». Твори зображають кримські реалії, людські долі, суспільні настрої і проблеми. Таким чином, «наприкінці XIX – на початку XX ст. в українському публічному дискурсі з'явилися тексти, в яких є не лише толерантне ставлення до мусульман, а заглиблення в їхній світ» [62, с. 5]. Як наслідок, кримська тематика посіла надзвичайно важливе місце у прозовому доробку М. Коцюбинського. У різні

роки її досліджували Н. Калениченко, П. Колесник, М. Костенко, З. Коцюбинська-Єфименко, і продовжують це робити О. Балабко, С. Вівчар, О. Вісич, М. Гавриловська, В. Гуменюк, Л. Дем'яненко, С. Кочерга, Я. Поліщук, П. Регрут, Н. Сенчило-Татліліоглу, Є. Філянін, М. Чабан і інші. Така активна увага науковців лише підкреслює важливість кримського циклу як цінного джерела для сучасної постколоніальної рецепції – досліджень національної ідентичності та культурних вимірів кримських татар в антропологічному світлі.

Одним із основних наративних та ідейних аспектів кримської творчості М. Коцюбинського є рух джадідизму, що переконливо доводить сучасний дослідник Є. Філянін. Науковець пояснює: джадіди прагнули «реформування та модернізації ісламу з метою подолання колосального відставання від європейського суспільства та освіти, яке на кінець XIX ст. було разючим» [62, с. 147]. Реформатори-джадіди вбачали своїми противниками мусульманське духовенство, яке відстоювало традиційні, патріархальні погляди на життя суспільства. Останніх називали кадімітами. Внутрішня ідейна боротьба активно точилася серед мусульман усієї Російської імперії, Поволжя, Середньої Азії. Такий сценарій був особливо вигідним для російської політики, спрямованої на розмивання традиційної національної ідентичності кримських татар під тиском імперської присутності на півострові [20]. Саме Крим першим серед імперських губерній відчув загальні глобалізаційні тенденції й розгорнув арену для соціальних, релігійних, культурних змін, які швидко поширювалися, «охопивши передусім кримськотатарську молодь, яка прагнула реформ» [62, с. 147]. Цілком закономірно, що письменник, опинившись в епіцентрі цих подій, небезпідставно зробив їх однією з визначальних проблематик циклу.

Хронологічно перший – нарис «В путях шайтана» (1899) – розповідає про протестні настрої сільської дівчини Емене, що йшли врозріз тогочасним традиційним і релігійним постулатам. Водночас протиставляє правовірних мусульман «чужим» – загрозливим «гяурам» (невіруючі, відступники, іновірці, туристи). Твір містить описи побутового/повсякденного життя народу, а етнографічні елементи складають його повноцінний образ. Акварель «На

камені» (1902) – динамічна картина звичайного кримськотатарського села, на тлі якого розгортається трагічна любовна історія молодої дівчини Фатми, яка втілює жіночу свободу і боротьбу з традицією. І «якщо у попередньому оповіданні традиційне світобачення не отримує схвалення жителів селища, то в оповіданні «На камені» – традиція перемагає» [11, с. 167]. В оповіданні «Під мінаретами» (1904) – кульмінаційне протистояння світського та релігійного, головними героями яких стають проєвропейський Рустем та духовний дербіш Абібұла відповідно. Разюче відрізняється новела «У грішний світ» (1904), яка викриває недобросовісність православних черниць, їхню «моральну неохайність». Свого часу автор сам хотів поселитися в Козьмо-Дем'янівський чоловічий монастир, щоб пізнати тамтешнє життя (мав на це творчі плани), проте зіткнувся з аморальністю й писав: «Доволі зачепити їх – і вони зараз розворушаться і почнуть викладати хатнє сміття. Сплітки тут, сварки, заздрість. І ігумен дурень, і економ шахрай – і, послухаєш, кожен з “братів” злодій і розбійник» [35, с. 96]. Власне, «з відчаю» і було написано останню новелу з циклу.

Помітно, що письменника потурбувала доля жінки в Криму. Їхнє буття на тлі своєї доби найгостріше представлено в текстах. Утім, загальне становище кримської людини наприкінці XIX століття помітно хитке – духовне й фізичне, національне й релігійне, культурне й політичне самовизначення тотально переосмислюється. Те активне «нове», що хоче проникнути в пасивний «(за)стар(іл)ий» лад дестабілізує ситуацію не лише на рівні суспільства, а й бореться на внутрішньому рівні індивіда, а саме «в координатах взаємодії людина / світ, людина / соціум, людина / культура, людина / людина, людина / власне “я”» [60, с. 54]. У цьому контексті, імпресіоністична манера письменника видається найбільш продуктивною в описі дезорієнтованого антропоса. Центральні персонажі зображені в роздумах, ваганні, а динамічні сцени з «просвітлення» народу контрастують із його звичним повсякденним укладом. Внутрішні й зовнішні перипетії відбуваються на вишуканому тлі кримської природи, створюючи панорамний ефект людської драми.

Отже, позиція чужинця М. Коцюбинського (як він сам себе неодноразово називав) в маловідомому середовищі – це спроба зафіксувати незвичне й «таємниче» для нього. На тематику текстів значно вплинули акцентні зовнішні соціально-політичні, культурно-релігійні тенденції в Криму. А застосувавши глибшу художню оптику, автор змодельював власне бачення ключових компонентів кримського топосу й образу *Інших*. Їхній подальший розгляд наблизить розуміння інтенції письменника.

### 2.1.1. Семантика кримського простору у вимірах людської екзистенції

Репрезентація кримського топосу неможлива без ключового компоненту – унікальної природи. Твори аналізованого циклу помережені описами моря, гірського, кам'янистого рельєфу, виноградних і тютюнових плантацій, кипарисових загорож, розпеченої землі, а також іншими особливостями сільського та міського ландшафтів, прибережних і пригірських зон. Усе це більшою мірою не притаманне рідному письменнику Поділля. Локальні особливості, які зафіксував «чужинець» М. Коцюбинський, виразно демонструють живописну естетику, психологічну й символічну функції.

Безпосередні сенсорний та емоційний досвіди вплинули на імпресіоністську манеру зображуваного. Письменника цікавить миттєве враження, тож часто пейзаж формується з потоку сенсорних відчуттів. Він майстерно працює з кольором, звуком, світлом та формою. Плантації тютюну й винограду для нього – «рівні лінії кущів», що «виглядали, немов зелені рядки величезної книги», а «плями тютюну зеленіли на тлі сірого каміння, як здорові лишаї» [34, с. 278]. Вигляд сіл також перетворюється на геопоетичні метафори: «великий щільник, поставлений сторч», або «нори річних ластівок на крутому березі річки» – «В путях шайтана» [34, с. 284]; «татарське село здавалось грудною дикого каміння», а його прилеглі території «кам'яною пустелею» – «На камені» [34, с. 376]; незайману глибоку долину з річкою Алмою в міжгір'ї письменник порівнює із «дикою чашею» – «У грішний світ» [34, с. 405]. Ці метафори не лише вказують на зовнішній вигляд поселень, із культурно-антропологічного погляду,

це репрезентує особливий спосіб життя кримських татар, що свідчить про їхню взаємозалежність та характерну згуртовану організацію.

Міський простір представлено в оповіданні «Під мінаретами». Бахчисарай з гори нагадує молодому ремісникові Абібুলі «турецький килим» [34, с. 417]. Однак зблизька статична візуальна метафора оживає, перетворюючись на динамічний, насичений урбаністичний пейзаж. Автор занурює читача у «пекло життя», де панує «хаос фарб, ліній, пахощів, звуків» і «неможлива тіснота». Тут візуальні образи («блищала черепиця», «горіли, як маки, фези») переплітаються зі звуковими («дзвенів метал», «кричали птахи і продавці») смаковими й нюховими відчуттями («шкварчав шашлик», «запирив віддих... запах шкіри, кави та часнику»). У цьому вирі життя з'яву фаєтона з «елегантними європейцями» автор сприймає як дисонанс – «щось чуже, негармонійне», що лише підкреслює самотність герметичності східного міста [34, с. 420].

Письменник не обмежується зором і міським гамором. Він вихоплює незвичні для українського вуха звуки, що маркують релігійний простір: «скрипучі, як немазане колесо, різкі згуки побожного поклику мулли» [34, с. 278]. Показово, що для мусульман ця мелодія – сакральна й велична, але письменник добирає профанне, механічне порівняння. Водночас кримська природа наповнена власною мелодикою: «невсипуще море бухає десь здалеку» [34, с. 285], а вночі чути «срібне, мелодійне цвірінкання південного цвіркуна» або «тривожний плач сплюшки» [34, с. 286].

Найчастіше автор звертається саме до опису моря. Завдяки персоніфікації, воно перетворюється на окремого, повноцінного персонажа, «настрій» та функції якого впливають із сюжетної канви текстів. Спокою та розміреності Байраму суголосний такий пейзажний опис: «Блакитне, сліпучо-блакитне, як кримське небо, воно мліло у спеці літнього дня, дихало млою і, делікатними тонами зливаючись з далеким небосклоном, чарувало й вабило у свою чисту, теплу й радісну блакить...» [34, с. 278]. А віддзеркалюючи психоемоційний стан, «воно, невинне і чисте, як дівчина... радісно осміхається до берега, і пеститься, і тулиться до нього, немов кохаюча істота» [34, с. 282]. Уночі воно «дихає, як

слаба людина» [34, с. 379]. Цікавим також видається порівняння із казковим персонажем: «... невисипує море бухає десь здалеку, немов незримий велет видихає з себе денну спеку, та зорі тремтять в нічній прохолоді, ховаючись одна по одній за чорні, як хмари, шпилі яйли» [34, с. 285]. Водночас море – це простір ілюзій та чужого життя, зокрема потойбічного: в ньому «грає... табун веселих дельфінів: чорні потвори, мов виводок чортів» [34, с. 282], а «пароплав... чезне, як привид, як мара...» [34, с. 282].

У морських хвилях трагічно поєдналися душі турка Алі та кримської татарки Фатьми – героїв акварелі «На камені». Дівчина оступилася і впала зі скелі, а хлопця вбили розлючені татари, поклали в човен і зіпхнули в море. Стихія повсякчас «віщувала» їхню загибель, і письменник художньо втілює таку пересторогу, поступово замінюючи штиль наростаючою бурею: «ясна блакить моря, в нескінченність продовжена блакитним небом» – «синє море хвилювалося» – «море дедалі втрачало спокій ... потемніло, змінилось ... під човном клекотіло, кипіло, шумувало» – «гомін хвиль перейшов у бухання. Спочатку глухе, як важке гупання, а далі сильне і коротке, як далекий стріл гармати» – «каламутне море скаженіло» [34, с. 373–376]. Погодимось з О. Соловей, «У цьому контексті визначною рисою творчої манери М. Коцюбинського є те, що за допомогою кольору, звукових вражень йому дуже точно вдається відтворити реальний перебіг психічних процесів, порухів душі людини в їх дійсній складності» [57, с. 100].

На противагу морській свободі і відкритому простору, кам'янистий ландшафт гір замикає кримський горизонт. Прикметно, що він часто слугує межовим знаком, а це «той культурний архетип, який відокремлює «своє» від «чужого», ставить смисловий бар'єр між внутрішнім і зовнішнім середовищем. Оскільки «чуже» постійно загрожує «своєму» (на ірраціонально-інтуїтивному рівні, що виражається як тривога, небезпека, страх), його потрібно оберігати і захищати» [27, с. 226]. Містким у цьому контексті є образ яйли (пласке безлісе гірське плато), що ізолює народ, захищає традиції, особливо – релігійний устрій («[Вона – *прим. наша*]... ніколи не переступить похмурої яйли, що он там, за

батьківською хатою, за селом, грізно здіймає догори кам'яні хребти, відділяючи аллахів край од сторони невірних» [34, с. 278]).

Письменник актуалізує гострий соціальний вимір: камінь стає символом колоніального витіснення. Загарбники «залляли берег моря, загарбали кращі землі, одтіснили рештки татар в гори, на камінь» [34, с. 286]. Розділення особливо чітке в акварелі «На камені». Невелике поселення, розташоване на скелі (від того і назва твору) поблизу моря, потерпає від браку прісної води для зрошування кам'янистого ґрунту. Ситуацію намагаються вирішити почерговим розподілом води: поки водопостачання є в одній частині села, в іншій його немає. Звичайно, через це не уникнути суперечок між жителями. Символічно камінь перетворюється на фатум природи (неродюча земля, на якій складно жити), і соціальне гетто. Натомість усе відрізняється «по піскуватій лінії берега, серед тінистих садків», де «білили розкішні вілли “гяурів” з рядками чорних струнких кипарисів» [34, с. 278]. Просторова, національна, релігійна, соціальна сегрегація неминуче впливає на спосіб світосприйняття кримських татар, породжуючи гострий внутрішній конфлікт: з одного боку, народ самоізолюється, а з іншого – окремі індивіди жадають тієї «замежової» свободи.

Атмосферу просторової замкнености М. Коцюбинський посилює тим-таки психологічним виміром, зокрема нудою й меланхолією: «...круг неї тиша і мертвота – як на землі, так і на небі» [34, с. 279]. Цей стан пронизує все: «В самому повітрі розлита нуда, про нуду тихо дзюрчить струмок...», а жаба «меланхолійно кумкає» [34, с. 279]. Тугу героїні Емене («В путах шайтана») за волею передано через її погляд, спрямований у простір: «...очі її, як і думка, блукають десь по далекому, безкрайому морю» [34, с. 282]. Нарешті, М. Коцюбинський використовує психологічний контраст, коли протиставляє мертву тишу і спеку традиційного татарського села яскравому, гучному життю гяурів: «Там, над морем... танцюють гяури», «Співи, сміхи, веселі поклики лунають по гаях...» [34, с. 282]. Це підкреслює психологічний гніт, у якому живе автохтонне населення.

Таким чином, поетика кримського пейзажу в текстах М. Коцюбинського є складною, багаторівневою системою. Використовуючи імпресіоністичну оптику, автор добирає незвичні для нього природні елементи топосу (море, камінь, гори, яйли тощо) та перетворює на виразні образи і соціально загострені символи. Вони складають об'ємний геокультурний образ Криму: півострів населяють різні етноси (кримські татари, українці, греки, московити); простір, де розгортається конфлікт між автохтонним/традиційним та «чужим»/нав'язаним; місце, яке експлуатують гяури задля задоволення, відпочинку й виражаючи загарбницькі наміри. Автор доводить, що природне середовище може бути інструментом глибокого аналізу вкоріненої в нього людської екзистенції та культури.

### 2.1.2. Національне вбрання як ідентичнісний складник

Вбрання – один із найвиразніших складників візуальної культури, й особливо значущий у координатах етнічної, національної, релігійної, соціальної та гендерної ідентичностей. Яскравим підтвердженням цього є досвід М. Коцюбинського, якого, за його ж свідченнями, глибоко вразив зовнішній вигляд кримських татар. У їхньому одязі вдало й помітно поєдналися виразні національні коди, серед яких домінує релігійний дискурс, що візуально маркує приналежність до ісламської культури й віри. Письменник з етнографічним хистом фіксує в текстах буденний та святковий національний стрій, приділяючи особливу увагу його багатій кольоровій палітрі. Тож в образах героїв і героїнь знаходимо описи головних уборів, верхнього, натільного одягу, взуття, прикрас. У такій послідовності доречно буде їх проаналізувати.

Традиційно чоловічими головними уборами вважають *чалму/тюрбан* (кримськотат. – *сарих*) (здебільшого білого кольору). «Чалма, вкупі з білою довгою бородою, надавала йому вигляд старозаконного патріарха» [34, с. 281] – так, наприклад, М. Коцюбинський описує старого й суворого мусульманина хаджі Бекіра-Мемета-огли з нарису «В путях шайтана». Варто відзначити, що «тюрбан мав велике значення для кримських татар, його використовували серед

чоловіків мусульманського віросповідання на знак того, що вони здійснили паломництво у Мекку» [18, с. 135]. Така процесія називається «хадж», і лише тих можна називати «хаджі», хто був її учасником. У суспільстві вони мали особливий статус, що підкреслює письменник – «Хаджі Бекір займає почесне місце: він сидить попліч з миршавим турком у білому халаті та зеленій чалмі» [34, с. 285]. «Миршавим турком» М. Коцюбинський називає стамбульського софту (семінариста) – особу фанатично віддану релігії, зокрема колір його чалми має священне значення в ісламі, а «зелений убір дозволявся тільки нащадкам пророка Мухаммада» [2, с. 80].

Ще один поширений у творах головний убір – *фез* (*феза*, *феска*, *дал-фес*). За У. Аблаєвою, він має жорстку форму усіченого конуса, рідше циліндричну форму типу «таблетки». Традиційними кольорами для них є різні відтінки червоного, багряний та синій, а святкові також прикрашені вишивкою чи монетами [1, с. 864]. Недекоровані убори притаманні чоловічим образам, де «...сидять бородаті хаджі у великих завоях і прості мусульмани у фезах» [34, с. 285], однак особливо яскраво М. Коцюбинський ілюструє саме жіночу, святково оздоблену феску. Опис Емене – «на голову накинула маленький фез, густо зашитий монетами» – етнографічне свідчення. У. Аблаєва підтверджує, що найпоширенішою оздобою «були... золоті монетки», а така шапочка мала назву *алтин фес* (золота феска) [1]. Письменник вказує, що для Емене це «своє багатство». Ця деталь підкреслює не лише декоративну, але й статусну функцію убору, який, за свідченням дослідниці, був частиною весільного дару (*махр*) [2, с. 166].

Найбільш значущим, з погляду релігійних норм, елементом жіночого вбрання є вуличні покривала, *фередже*, які М. Коцюбинський фіксує як «завинена в покривало жінка» або конкретизує: «ясно-зелене фередже складками спадало по стрункій фігурі» [34, с. 378]. Його функція була сакральною – «приховати жіночу фігуру, щоб уберегти чоловіків від заборонених спокус» [2, с. 93]. При цьому письменник деталізує те, як саме його носили: «...притримуючи фередже так, що тільки великі довгасті чорні очі, вимовні, як у

гірської сарни, міг бачити сторонній» [34, с. 378], або «[Мір'єм – прим. наша] ...схопила фередже і влізла в нього, як у шкаралущу. Тільки очі блищали між білим полотном» [34, с. 439]. У контексті метафори про обмеженість жінки згадано також мараму (маграму): «жінка в неволі, закутана, як маграмою нашими ж забобонами» [34, с. 431]. Попри наявність різних типів та назв, У. Аблаєва зазначає, що в широкому сенсі термін міг бути узагальнювальним: «... всі покривала, якими жінка умовно “відгороджувалась” від зовнішнього світу – це фередже» [1, с. 863].

Вбрання верхнього типу не обходяться без *халата*. Він постає універсальним елементом, що нівелює індивідуальні людські риси «фігури у довгих халатах», або вирізняє його власників «жовтий халат» Абібули, що майорів за ним. Емене також носить «жовтий халат», а у святковому варіанті – «накинула на себе новий халат з дивними арабесками» [34, с. 283]. Цей елемент одягу слугував не лише для повсякденного вжитку, але й відображав статус. Як зазначає О. Желтухіна, саме «довгі халати носили, зазвичай, мулли, люди, які здійснили хадж» [23, с. 101], як ось «Старий суворий мулла Асан, у чалмі й довгому халаті, що мішком висів на його кістлявому задубілому тілі» [34, с. 377], підкреслюючи аскетичний спосіб життя героя з акварелі «На камені», що також перегукується з поважним образом хаджі Бекіра з іншого тексту.

Особливо виразним є одяг Септара з нарису «В путях шайтана». М. Коцюбинський неодноразово акцентує на одній деталі – його «золотом шитих грудях», що, ймовірно, вказує на оксамитову *куртку (ельбаде)*, розшиту золотим гаптуванням, складного європеїзованого крою. Вона невіддільна від образу молодого статного провідника: «А він, круто упершись рукою в бік, випинав золотом шиті груди і зухвалим хижим поглядом оглядав жінку в синьому...» [34, с. 280]; «...а за ними красунь Септар, рівний, як кілок, з випнутими золотими грудьми, з нахабним, певним у собі поглядом» [34, с. 284]. Письменник свідомо використовує дієслово «випинав», щоб підкреслити значущість цього вбрання. По-перше, воно маркер статусу та достатку. Септар – «завзятий провідник», який успішно заробляє гроші на гяурах і хизується цим

(«на яйлу ходив – гроші заробив; по морю поплав – гроші заробив; гяура возив – знов гроші взяв... От і нині я маю п'ятнадцять карбованців» [34, с. 287]), протиставляючи свій фінансовий успіх традиційному укладу. По-друге, це візуальне підкреслення його гордого, зухвалого характеру та «нахабного погляду», що особливо помітно у сцені суперечки з хаджі: «І, випнувши свої гаптовані золотом груди, він з нахабністю видивився на збентеженого софту...» [34, с. 287]. По-третє, це елемент професійного іміджу: яскраве вбрання, міцне тіло, «тісно затягнене в тонке сукно», та «кругла шапочка з золотим верхом» є його «робочою формою», що створює колоритний, але певною мірою оманливий екзотичний образ. Цю думку підтверджують дослідниці О. Вісич та С. Кочерга, які слушно зауважують, що «такі провідники використовували національний стрій з рекламною метою» [12, с. 77].

Поясний одяг також фіксує виразні гендерні та етнічні відмінності, зокрема у *шароварах* та *штанах*. Для персонажок, як-от Емене та Фатьми, характерні широкі шаровари, які є невід'ємною частиною традиційного костюма. Вони «були з широким кроком, доходили до ступні і внизу збиралися на шнурок, який зав'язувався навкруги щиколотки» [23, с. 102]. Письменник акцентує на їхньому кольорі: Емене «затиснула поміж коліна червоні шаровари» [34, с. 279], і такі ж видніються у Фатьми з-під верхнього одягу («...аж до червоних шароварів» [34, с. 378]. На противагу цьому, одяг наймита-турка Алі описаний як суто функціональний: «Його струнка фігура в вузьких жовтих штанах та синій куртці», які він міг «закасувати... вище колін» для роботи у воді [34, с. 374].

Події «кримських» текстів відбуваються влітку, тож зі взуття найчастіше згадано *капці*: Емене «скинула з ніг капці» під час миття ніг і вбирається у «червоні капці» як частину святкового строю. Це взуття носять і чоловіки, які на березі бояться «замочити капців». Проте, описуючи Фатьму, дружину заможного власника кав'ярні, автор використовує інше слово, що підкреслює її статус та витонченість: «тихо ступали жовті патинки по кам'яних сходах» [34, с. 378]. Водночас із допомогою взуття підкреслено сакральність простору – дерев'яні його

залишають перед входом до теке (монастиря): «Ряди стоптаних капців, полишених біля порога» [34, с. 424], а всередині ходять «тихо, босими ногами». Процес виготовлення й оздоблення святкового взуття також зафіксовано в оповіданні «Під мінаретами»: «Шевці ... гаптували капці сріблом та золотом. Низки червоних капців, як стигла перчиця, висіли на дверях, а постולי, мов свіжі піріжки, сушилися рядками вздовж тротуарів» бахчисарайського базару [34, с. 419].

Змальовуючи унікальну сцену вбирання Емене у святковий стрій, письменник натякає, що дівчина вже внутрішньо готується до зміни статусу й символічно приміряє на себе сакральний образ нареченої. Через підкреслену декоративність цей образ асоціюється в автора з «індійським божком», адже повноцінна «туалета» не обходиться без значної кількості оздоб. Насамкінець вона «начепила на шию своє багатство – рясне намисто з золотих дукачів» [34, с. 283]. У. Аблаєва ідентифікує ці прикраси як «імітації у вигляді тонких пластинок позолоченого срібла... та позолочених бляшок», якими зазвичай «користувалися дівчата з менш заможних сімей» [2, с. 165]. Оскільки фередже приховувало більшу частину фігури, акцент неминуче зміщувався на очі та руки, що влучно підмітив М. Коцюбинський. У дівчини «і підмальовані чорним брови і червоні, теж пофарбовані, нігті на руках і ногах так і блищали до сонця» [34, с. 279]. Письменник тут фіксує традиційні тілесні практики кримських татарок: «підмальовані брови», які Емене збирається «звести докупи», – це результат використання «стовченої в порошок сурми» [2, с. 131], а «червоні... нігті» свідчать про «традицію фарбування волосся і рук рослинною фарбою хна» [2, с. 72]. Ця деталь є типовою для жіночих портретів у творі: Фатьма «поклала з фарбованим нігтем палець на повні рожеві уста» [34, с. 380], восьмилітня Айше «моргала фарбованими бровами» [34, с. 422], а в Шерфе «при зведених чорною фарбою брівках... зуби блищали немов намисто» [34, с. 437]. Таким чином, автор документує поширену наприкінці XIX століття практику виконання макіяжу та ритуального розпису жіночого тіла.

Отже, у кримському циклі М. Коцюбинського можна віднайти повноцінні описи традиційного кримськотатарського вбрання. Його релігійна спрямованість глибоко вкорінена у повсякденних образах і вирізняється на тлі інших жителів півострова. Ідентичнісний маркер спрацьовує, кодуючи численні невербальні символи: соціальний статус, віру, світогляд, ступінь дотримання традицій та життєві пріоритети. Тим самим оберігаючи національну окремішність.

### 2.1.3. Гастрономія і густативна образність кримськотатарського світу

1896 року в Алушті М. Коцюбинський у листі до дружини Віри пише: «Я мало не з'їв твого листа, таким він був мені солодким, а найпаче від грушової підливки. Ай, ті груші: побились потовклись та напустили такого соку, що лист твій та бонзині книжки як душенина упріли в тому сокові» [35, с. 92]. Подібні «гастрономічні» листи (включно з кримськими) С. Павличко проаналізувала в статті «Пристрасть і їда: особиста драма Михайла Коцюбинського» [49]. Науковиця дійшла висновку про особливе ставлення літератора до їжі й послідовне звернення до густативів, густативних метафор у творчості. Ця авторська риса виразно проявилася і в художній тканині кримського циклу. Адже правдиве і точне відтворення побутових реалій півострова вимагало від письменника уваги до культури харчування.

Найпоширеніший гастронім у текстах – *кава* (кримськотат. – *qave*), а *кав'ярня* постає центральним «глутонічним локусом» (місцем споживання їжі) та водночас особливим символом кримського повсякденного життя. У XVII столітті турецький мандрівник Евлія Челебі у «Книзі подорожей» зазначав, що у Бахчисараї на базарі дуже багато кав'ярень [3]. Дух і смак цього напою вкорінився на півострові ще під час Кримського ханату, ставши невід'ємним атрибутом культури, ба більше, – символом гостини, про що свідчить кримськотатарське прислів'я: «Bir qave, bir tütün – ziyafet bütün» («Чашка кави, трубка тютюну – ось і весь бенкет»).

У творах М. Коцюбинського кав'ярня – це лімінальний простір, пограниччя між розміреним духовним та активним приземленим життям.

Кав'ярня була невід'ємним елементом інфраструктури майже кожного кримського поселення. Зазвичай її будували в центрі села, на базарних площах, або розташовували на верхніх поверхах майстерень. Як ідеться в описі М. Коцюбинського, це простір соціалізації, де мешканці відпочивали та обговорювали актуальні події. Дорогою до відправи в мечеті, після неї, на сімейні свята і без причини – винятково чоловіки були учасниками соціально-динамічного середовища. Письменник зацентрував на ритуальності відвідування цих закладів: «старий чоловік... ходив на каву... до кав'ярні ефенді Мухтара... Вже тридцять літ він щодня ... відвідував її» [34, с. 279]. Для автора власний досвід перебування в Шумській кав'ярні став відкриттям, який через насичений сенсорний потік утілюється в оповіданні «Під мінаретами»: «В кав'ярні повно... Сизий дим люльок вилітає із вікон... Безладний гамір, брязк філіжанок, білі чалми, червоні фези й міцний дух кави. ... Ляпали карти грачів, блищав мідний казан з чорної печі... Бринькав веселий «сάνтер»... Поважні хаджі... смачно пахкали з люльок» [34, с. 440].

Процес споживання кави нерозривно пов'язаний зі способом її приготування та посудом, що підкреслює традиційність дії. В акварелі «На камені» Джепар дбає, щоб вийшов «добрий каймак» (піна), а в нарисі «В путях шайтана» фігурує мідний «імбрик» (посуд для варіння кави), що «сичить на вогні». Напій традиційно подавали у маленьких порцелянових чашках без вушок – «фільджанах» (кримськотат. – *filcan*), які часто поміщали у спеціальні металеві підставки «зарф» (кримськотат. – *zarf*). Натомість М. Коцюбинський уніфікує посуд під звичною назвою «філіжанки» (із ближчим фонетичним звучанням), залишаючи поза увагою інші специфічні елементи.

Кав'ярні слугували центром комунікації, де формували громадську думку і здійснювали привселюдні соціальні регуляції, як-от у випадку з Рустемом, головним героєм оповідання «Під мінаретами». Син знаного проповідника мулли Смаїла відбував покарання за свої «гяурські» погляди, працюючи офіціантом: «всі хотіли на власні очі побачити, як син такої відомої в місті особи розносить каву, мов простий наймит» [34, с. 421]. Таким чином, письменник

устиг зафіксувати автентичний вимір кавової культури, адже зі встановленням радянської влади традиційний уклад почав занепадати: якщо 1896 року у Бахчисараї було 80 кав'ярень, то 1918 року – 14 [3].

Окрім кави, письменник фіксує цілу низку інших гастрономічних аспектів кримського регіону. В оповіданні «Під мінаретами» простір базару постає частиною урбаністичної динаміки з вуличною їжею («Шкварчали, пищали і синім чадом курились смачні шашлики, отут, під голим небом» [34, с. 419]), її торгівлею («...мідні коновки... на плечах суворих сільських татар, що грубим, сердитим голосом... хвалили своє молоко: Вар-сют-вар...» [34, с. 419]; «О-ой май-лай-мі! – верещав тенор продавця масла» [34, с. 419]; «Каперле-е! – своє товк рознощик цукерків» [34, с. 419]).

В інших текстах їжа маркує перехід від публічного до приватного. За спостереженнями дослідниці С. Ковпик [29], гостинність та частування у літературі часто виконують функцію розкриття характерів, а ще гастрономія стає інструментом міжкультурної комунікації. У нарисі «В путях шайтана» Емене та її матір демонструють щирість, відкритість пригощаючи туристок «кислим молоком... свіжим інжиром та смаженими на овечім лою коржиками», припрошуючи: «Кушай, урус... кушай!» [34, с. 283]. Натомість в акварелі «На камені» підкреслено соціальну ізольованість наймита Алі, який на самоті вечорами «розкладав над морем огонь, варив собі пілав [плов – прим. наша] з підмоченого рижу» [34, с. 377].

Водночас автор фіксує й релігійні харчові табу. Показовою є згадка про «домуз» (свинину) у творі «Під мінаретами» як символ «нечистого» (харам), що розмежовує світи правовірних та гяурів. Для Бекіра служба в російській армії перетворилася б на духовну трагедію через примус до порушення табу: «служи у війську, коли дають «домуз» (свиню) їсти». Він скаржиться на несправедливі й принизливі умови, де кухар «зварить із свинини юшку, м'ясо дає своїм, а юшку нашим: на, їж!» [34, с. 421]. Натомість проєвропейський Рустем закликає до вживання свинини, що стає актом радикального бунту проти старих звичаїв.

Утім, вихована в традиціях Мір'єм йому відмовляє: «Домуз створіння нечисте, і я його ніколи б не їла» [34, с. 439].

Окрему групу поетики М. Коцюбинського витворюють густативні прикметники, порівняння, метафори для вербалізації емоцій та почуттів, що підтверджує думку С. Павличко. У портретних характеристиках вони виконують функцію психологічного та фізіологічного маркування. Так, самовдоволення провідника Септара літератор підкреслює «овочевими» асоціаціями: його обличчя «червоне й блискуче, як стиглий помідор», а тіло – «міцне, здорове, як огірок» [34, с. 280]. Натомість описи зовнішності власника кав'ярні Мемета набувають неприємного відтінку: його обличчя «лисніло, як у облупленого барана» [34, с. 378]. В оповіданні «Під мінаретами» автор вдається до більш лагідних порівнянь: голені голови хлопчиків у червоних фесках нагадують йому «сироїжки», а швидка, дзвінка мова героїні Шерфе розсипається, «немов горох».

Густативна образність органічно поширюється і на навколишній світ, перетворюючи пейзаж та абстрактні поняття на об'єкти чуттєвого сприйняття. Морська піна втрачає свою грізність, стаючи «легкою й білою, як збитий білок», ряди взуття на базарі сушаться, «мов свіжі пиріжки». Морально-етичні категорії письменник осмислює через смак: духовна зіпсованість суспільства асоціюється із фруктом («немов червине яблуко»), а ввічливість метафоризується як солодка дія – «перерізати медом ваші слова».

Отож висвітлена культура харчування у творах М. Коцюбинського виходить за межі етнографічного опису, стаючи важливим складником художнього світу, де особлива гастрономія та її густативні характеристики слугують засобом психологічного портретування, соціальної диференціації та метафоричного осмислення кримської дійсності.

#### **2.1.4. Гендерна структура в координатах патріархального укладу**

На розкриття гендерної проблематики кримських текстів М. Коцюбинського значною мірою вплинули актуальні для кінця XIX – початку XX століття соціокультурні та релігійні чинники. На відміну від

материкової України, яку письменник сприймав як простір із відносно більшою свободою для жінок, кримськотатарське суспільство у його рецепції постає територією, де панує жорсткий патріархальний устрій. У текстах письменника мусульманська жінка зображена як об'єкт подвійного підпорядкування: духовного («чому невірним жінкам краще живеться на світі, ніж правовірним?» [34, с. 280]) та фізичного («А Коран каже, що жінка нижча від чоловіка, що вона тільки для нього й сотворена, що її можна бити...» [34, с. 431]).

Просторова сегрегація стає одним із ключових маркерів гендерної нерівності. Жіночий простір обмежений стінами дому та подвір'ям, що підкреслює її статус як «невільниці, замкненої в тісних межах..., в заграбованій, пильно стереженій від мужеського ока жіночій половині» [34, с. 281]. Цю екзистенційну приреченість гостро відчуває Мір'єм, героїня оповідання «Під мінаретами»: «Нікому я тут не потрібна, бо я не хлопець, а киз (дівчина). Батько лиш знає свого Абібуну... Мати про те лиш гадає, як швидше випхати заміж» [34, с. 440]. Така саморефлексія героїні свідчить про усвідомлення нею своєї маргінальності в андроцентричній культурі. Як стверджує О. Господаренко: «Уже з кінця ХІХ століття в кримськотатарському суспільстві почалася поступова боротьба за права жінок, але в уяві більшості кримська татарка поставала безправною і повністю залежною від волі чоловіків» [17]. Мусимо констатувати, що формуванню «уяви більшості», імагологічних стереотипів сприяє і художня література.

Релігія у художньому світі М. Коцюбинського стає основним інструментом легітимації гендерної ієрархії. Яскравим прикладом «теоретика» патріархату є персонаж Бекір («Під мінаретами»), чий роздуми про жіночу освіту сповнені страху перед втратою контролю: «Я навчу жінку писати, а вона мене зрадить... Напише до другого: приходь... Чорт його знає!» [34, с. 433]. Своєю мізогінією та супротив соціальним змінам персонаж обґрунтовує космогонічними догмами: «Аллах як творив чоловіка, то сказав йому дивитися у небо, а жінці – у землю... Так усе на світі: що краще – чоловік, що гірше – жінка...» [34, с. 433].

Практичний аспект чоловічого домінування втілює образ провідника Септара. Для нього жінка – це або об’єкт власності (у традиційному середовищі), або об’єкт заробітку та сексуального інтересу (у випадку з туристками). Його погляд – «зухвалий, хижий», а поведінка – демонстративно маскулінна («випинав золотом шиті груди»), що контрастує з образом владного Мемета («На камені»), який ставиться до дружини як до речі, командуючи нею «коротко і владно, як пан служебці» [34, с. 378]. Обидва типи мають відмінні риси від українських чоловіків. Автор фіксує жорстоку реальність, в якій жінку можна буквально купити: «прийшов різник, заплатив батькові більше, ніж могли дати свої парубки, й забрав її до себе» [34, с. 379]. Йдеться про дівчину Фатьму і її нестерпне покірне життя в шлюбі, в якому одного дня з’являється наймит-турок Алі – уособлення іншого світу, протилежного її деспотичному чоловікові.

Особливо яскраво гендерний конфлікт проявляється під час міжкультурних зіткнень. Показовим є епізод у нарисі «В путях шайтана», де візит іноземок викликає в Емене та її матері справжній культурний шок. Тілесна реакція Емене («вона гладила їм руки, лице й волосся... тулила до себе, розглядала й обмацувала» [34, с. 283]) свідчить про спробу фізично досягнути феномен свободи, який для неї є недосяжним. Дівчина щиро здивована тим, що жінки можуть пересуватися «самі, без провідника-мужчини... ні перед ким не ховаючи свого гарного обличчя» [34, с. 283]. Спостерігаючи за європейками, «невільниця» починає болісний процес порівнювання себе з гяурами, адже «...все ж таки мала очі і дивилась туди, вниз, на білі оселі серед розкішних гаїв, і не могла не бачити іншого, ніж їхнє татарське, життя, не могла не рівняти того життя з власним» [34, с. 281].

Світ європейців відкриває Емене принципово іншу модель гендерних взаємин. Вона фіксує не стільки зовнішні атрибути, скільки онтологічний статус жінки в іншій культурі: «Вона, наприклад, бачила там жінку – істоту вільну, товариша – не рабиню мужчини, жінку, до якої належав, як і до мужчини, весь світ...» [34, с. 281]. Письменник акцентує на тому, що для Емене свобода – це

насамперед можливість володіти простором і тілом, що реалізується через дії, недоступні мусульманці: «Вона бачила, як та “невірна” жінка гойдалася на човні, сміялася, жартувала з чужими мужчинами, як вона гарцювала на коні або лазила по горах та лісах...» [34, с. 281]. Завдяки внутрішньому монологу «киз» (дівчина) усвідомлює власне маргінальне становище навіть у духовній сфері. Її вражена, що чужинка «...заходила до мечету, мов до себе в хату, тоді як вона, правовірна дочка аллаха, не сміє переступити й порога мечету, немов яке нечисте створіння...» [34, с. 281]. Релігійна приналежність, яка мала б підносити, парадоксально стає інструментом виключення та приниження жінки у власному культурному просторі. Натомість є підстави вважати, що така реакція є дещо перебільшеною і може свідчити про певне авторське упередження щодо кримськотатарських жінок.

Завважимо, що в описі мусульманок письменник подекуди вдається до гіперболізації, зображуючи їх як пасивних, безправних істот: вони «як зірвані вітром квітки», живуть «як птахи у клітці», а їхні постаті, закутані у фередже, викликають асоціації зі смертю («фігури жінок лякали, як Лазар, що тільки встав із гробу, завивений ще у білий саван» [34, с. 418]). В авторській уяві кримськотатарські жінки в суспільстві асоціюються з безсиллям і несвободою: «...в неволі, закутана, як маграмою, нашими ж забобонами, темна, безправна». Натомість зображені європейки «тонкі, високі, мов молоді кипариси», активні учасниці соціального життя, які для чоловіків є «товаришами і помічниками».

З антропологічного погляду, цей контраст ілюструє прірву між традиційною моделлю, де домінує жорстка вертикаль влади чоловіка, та модерним європейським контекстом, що тяжіє до гендерної взаємодії. Проте навіть у герметичному світі традиції М. Коцюбинський фіксує зародження емансипаційних тенденцій. Героїні, не маючи змоги відкрито протестувати, обирають шлях «тихого бунту» через самоосвіту.

Письменна Мір'єм стає його уособленням. Попри радикальну заборону батька («Побив каламар і викинув перо...» [34, с. 422]), вона не відмовляється від прагнень до освіти («Та я мовчала, хоч добре знаю, що в Корані того не стоїть,

аби жінка не сміла писати» [34, с. 422]). Підтвердження цього героїня знаходить на клаптику газетного паперу і радіє за успіхи співвітчизниці: «Там пишуть, що наша “киз” Бедріс-ханум вчиться десь у великій школі... Хай і між нашими будуть розумні жінки» [34, с. 439]. Жага Мір’єм виходить за межі побутового інтересу: «Усе їй хотілось знати. Знати, як живуть люди на світі, що вони думають... Вона тяглася до нього [знання/Рустема – прим. наша] як квітка до сонця» [34, с. 436]. Як зауважують дослідниці О. Вісич та С. Кочерга, «ці індивідуальні спроби домашнього “тихого” бунту висвітлюють нові тенденції, яким дуже бракувало суспільної трибуни для кримськотатарського жіноцтва» [12, с. 79].

Ситуація почала змінюватися 1905 року, коли царський маніфест скасував цензуру, і Бахчисарай утвердився як один із провідних осередків руху за права жінок-мусульманок. Саме тут за ініціативи І. Гаспринського розпочали випуск першого у мусульманському світі спеціалізованого часопису кримськотатарською мовою «Алемі нісван» («Жіночий світ»), редагуванням якого займалася його донька, двадцятирічна Шефіка [40, с. 1].

Отже, попри зовнішній вплив патріархального й андроцентричного укладу, зумовленого релігійним дискурсом, у творах М. Коцюбинського простежується незворотний процес внутрішньої трансформації жінки, яка через освіту та саморефлексію торує шлях до власної суб’єктності. При цьому чоловіки не готові до таких світоглядних зрушень, через що змушені виправдовувати опір емансипації непорушністю традицій і вигідно для них потрактованими релігійними приписами.

### **2.1.5. Міжпоколіннєві та світоглядні конфлікти як виклики модернізації**

Художня рецепція кримського середовища кінця XIX – початку XX століття більшою мірою визначена усвідомленням глибокого світоглядного розламу між архаїчною традицією та модерними викликами, який трансформує всі сфери буття – від родинних стосунків до суспільної ієрархії. Динаміка цієї

епохи ілюструє природу конфлікту як «форми відносин між суб'єктами соціальної дії, мотивація яких обумовлена протилежними цінностями, інтересами і потребами» [59, с. 228]. М. Коцюбинський це реалізує насамперед через протистояння поколінь: старшого (під впливом кадімітів), яке береже традиції і стабільність, та молодшого (під впливом джадідів), яке орієнтується на європейський світ і прагне культивувати його на власній території.

Традиціоналісти (в особі хаджі Бекіра, стамбульського софти, мулли Смаїла, старого Сулеймана, дервіша Абібуди й інших) «як уособлення історичного розвитку кримськотатарської культури як східного мусульманського суспільства» [62, с. 148] сприймають будь-які зміни як гріх і загрозу руйнування ідентичності. У їхній свідомості світ чітко поділений на «свій» (праведний) та «чужий» (гяурський). Тому прагнення молоді (Емене, Мір'єм, Фатьми, Рустема, Септара, Бекіра) до освіти чи зміни побуту трактується як віровідступництво. Доцільно в такому випадку звернутися до категорії габітусу як несвідомої рефлексивної моделі поведінки. Як зауважує І. Смаровоз, «У текстах із чіткими описами традицій найяскравіше прослідковуватиметься вплив габітусів на долю персонажа, адже хтось пристосовується до існуючих порядків, а хтось бореться з ними чи тікає від них, що розкриває мотиви вчинків персонажів» [58, с. 48]. М. Коцюбинський зображає старше покоління у творах, яке, на наше переконання, діє за інерцією габітусу збереження устрою, релігійного обов'язку, тоді як молодь обирає шлях боротьби за кращі умови й суспільну модернізацію, керуючись раціональними переконаннями.

У нарисі «В путях шайтана» М. Коцюбинський протиставляє молоду Емене (чиї переконання можна вважати відображенням авторових) її старому батьку хаджі Бекіру. «Киз» ментально відрізняється від нього, її дратують усоте переказані «скрипучим» голосом історії про похід у Мекку, що для чоловіка архіважливо. Вона не вважає його авторитетом, а тяжіє думками до свого ідеалу, таємної любові – Септара, якого батько і бачити не хоче (обзиваючи «кепеком» – собакою). Проте «серце її чуло, що тут щось не так, що справедливість не на батьковому боці...» [34, с. 281]. Показово, що він вважає кращим обранцем для

дочки богобійного молодого різника Мустафу, з яким «старий хаджі вічно мав справи, в яких будучність Емене грала не останню роль» [34, с. 281]. На взаємини у сім'ї значно впливає ментальне, ідейне дистанціювання. Проте конфліктом «батьків і дітей» сюжет не обмежується, утім, розкриває глибші соціально-економічні аспекти.

Хаджі Бекір – активно відвідує духовні зібрання у генуезькій башті за участі стамбульського софти, який «Майстерно й поетично оповідав ... усім відомі й усім дорогі легенди люду, викликав із могил тіні святих і героїв, що поклали голови за віру й на славу аллаха й Магомета» [34, с. 285]. Софта глорифікує і підкріплює самоусвідомлення мусульман про «славну й величну татарську історію, військові перемоги над невірними, про те, як гяури ... загарбали татарські землі, відтіснивши їх на гори та камінь» [62, с. 149–150]. Відтак, проповідник закликає до ізоляції від гяурів та еміграції в Туреччину заради збереження віри, вважаючи, що контакт із чужою культурою – це хвороба: «...нечестиві заразили гріховними болячками правовірних... розпуста... ракія, крадіжка навіть... Правовірні! ...виселяйтеся звідси... ближче до святих мечетей» [34, с. 286]. Батька Емене вразила промова, натомість більшість слухачів не поділяли його захвату. Ним був і Септар. Він відстоює прагматичні думки прогресивної молоді і міркує про стосунки з чужинцями, оскільки вони, щонайменше, фінансово вигідні: «Гяур жиє і нам дає жити... У нас так: на яйлу ходив – гроші заробив... а що ти нам даси в Туреччині, де нема гяурів?..» [34, с. 287]. Хаджі Бекір не знаходить контраргументів, тож використовує лайку – «Мовчи ти, поганий наймите гяурів!» [34, с. 287]. Тим самим М. Коцюбинський висвітлює іще одну проблему – нищівну політику Російської імперії, яка зробила національне, релігійне виживання кримських татар майже неможливим. У цьому контексті погодимося з думками Є. Філяніна про те, що «Коцюбинський вірить в можливість мусульман до прогресивних змін, при цьому не відмовляючись від мусульманської ідентичності» [62, с. 150].

Найбільш вичерпно міжпоколінневий і світоглядний конфлікти розкрито в оповіданні «Під мінаретами». Одним із чинників їхнього виникнення стало

питання шлюбу, де волю батьків мусульмани вважають законом. Рустем, на думку громадськості, виявив неповагу до роду відмовившись від домовленого шлюбу з Шерфе. Місцевий житель Сулейман під час обговорення новини в кав'ярні підсумовує загальне обурення від учинку хлопця: «Ах, молодь, молодь. Се ж бейнамаз [той, що не виповняє приписів ісламу – *прим.наша*], та й годі!.. Крий боже мати такого зятя. Великий бог – алла ікбер!» [34, с. 421].

М. Гавриловська-Задорецька вважає, що саме релігійний фактор спричинив конфлікт між Рустемом та його батьком, муллою Смаїлом, пояснюючи тим, що «родова та культурна ідентифікації виявляються слабшими й менш значущими, оскільки батько проганяє сина» [14, с. 258], котрий «не міг врешті стерпіти, що син бунтує народ проти духовенства, пише книжки, в яких ні слова нема про бога, сміється з давніх звичаїв і навіть із Корану» [34, с. 420]. Трагедія в родині Смаїла викликала співчуття серед односельців, які переважно підтримували муллу, змушеного відмовитися від сина-єретика. Жорстокість цього рішення виправдовували твердженням: «Краще хай гине одна душа, ніж народ» [34, с. 435]. Показовий антропологічний аспект, коли колективне домінує над індивідуальним.

Рустем відстоює реформу освіти, включно з жіночою, та відкритий до інших національностей. На думку О. Вісич, С. Кочерги, «функційно він стає рупором поглядів автора-чужинця, який схвалює програмне зречення самобутніх особливостей і традицій кримськотатарського народу» [12, с. 79]. Позицію молодого кримського татарина сім'я й суспільство розцінює як опозиційну та руйнівну для традиційного способу життя. Ідея «просвітництва» народу стає ціллю Рустема і його товаришів. Для її втілення обрали формат аматорської театральної вистави, яку покажуть мешканцям Бахчисараю. Герої сподіваються, що це надихне містян на світоглядні зміни, переконуючи: «Мулли затримують поступ, той світлий день, що сяє вже європейським народам. Проти них і треба боротися... Нам треба будити думку... Треба показати, як живуть інші народи, що вони не невірні, а старші брати, треба будити свідомість» [34, с. 431]. Незважаючи на прогресивні ініціативи Рустема, його згадка про

«старших братів» може свідчити про схильність до комплексу меншовартости, який закономірно виникає під впливом зовнішніх утисків Російської імперії. Водночас таке твердження може вказувати на можливість відмови від власної культури та спробу сприйняти колонізацію як позитивне явище.

Показовим є процес підготування до вистави. Актори й інші учасники повсякчас відчували тиск старшого покоління і громадської думки: «Осман зрікся грати у твоїй комедії. Як дізнався його батько, який зміст п'єси, так і насів на Османа. А той, дурень, злякався й не хоче грати» [34, с. 422]. За свідченнями дослідників, «жіночі ролі спочатку грали чоловіки, бо акторство вважалося не гідним жінки-мусульманки» [26, с. 88]. Акторський склад у М. Коцюбинського теж винятково чоловічий. Труднощі виникли і з технічним складником: «Белял зрікся віддати нам шоу під театр. Послухав репетицію і сьогодні приніс свою відмову. – Через що? – Боїться... “Небезпечне, – каже, – діло, що люди скажуть...”» [34, с. 430]. Герой Джіафер вимушено збив сцену із дощок нашвидкуруч та поставив у своєму садку, що вкотре підтверджує стійкий намір. Попри перестороги, глядачів зібралося чимало. Письменник пояснює це бажанням «на власні очі побачити, як далеко сягнула сміливість Рустема, до чого дійшли гріх та розпуста» [34, с. 435]. Очікувано, новина про незвичне дійство стала найрезонанснішою серед населення. Автор підкреслює, що «молодь була цілком захоплена, зворушена. Збиралась гурточками і сперечалась», натомість «старі й правовірні кидали на неї недобрим оком» [34, с. 435]. Тож зародження джадістського руху особливо цікавило письменника, як і роль мистецтва в поширенні новаторських ідей.

М. Коцюбинський відтворює те, як, на його думку, проактивні кримські татари уявляють власне «окультурення», показово, що цим займається саме художнє слово: «Давайте нам літературу. Давайте Байронів, Шекспірів, Гете!.. Й ми станемо поруч із іншими, ми увіллємось у сім'ю культурних народів!» [34, с. 432]. Учергове наголошено, що культурна ідентичність кримських татар якась «не така», відмежована, нібито не досягає «культурного» рівня життя. Водночас у цьому, на перший погляд, наївному уявленні відчувається

колоніальний тиск: кримські татари змушені доводити свою «культурність», міряючи її західними критеріями.

Медіатором під час ідеологічної суперечки стає Абдураїм – шкільний товариш Рустема і молодий «мектебдар» (учитель). Припускаємо, його прообразом міг стати дієвець І. Гаспринський, який рішуче відстоював реформування мусульманської освіти й загалом життя народу. Достеменно не відомо, чи був М. Коцюбинський ознайомлений із виданням «Терджиману» («Перекладач»), і чи знав особисто кримськотатарського реформатора. Проте з листів відомо, що під час перебування в Криму він читав газети «Крымский вестник» і «Русские ведомости» [35, с. 117]. Щодо Абдураїма, то він підходить до вирішення проблеми іноваційно, пропонуючи: «Коран треба толкувати не так, як досі, а відповідно новим досвідам науки. Тоді одпаде усе те темне, проти чого обурюєтесь» [34, с. 432]. Принагідно чоловік вказав на проблемні лакуни в освіті – «старосвітські мектеби (початкові школи) з допотопними методами» [34, с. 433]. Він стояв на своєму і розмірковував про вирішення проблеми з освіченістю народу: «...Як будуть у нас нові мектеби, коли матимемо багато освічених учителів-мугалімів, тоді в нас усе буде, не зараз, а буде..» [34, с. 432]. Проте засліплені європейськими, часто фальшивими, принадами учасники суперечки відповіли Абдураїмові: «Де наша татарська інтелігенція? У нас нема її» [34, с. 432]. Останні бажали докорінних змін, тож надавали повноваження освіті побороти ту консервативну «темноту» кримських татар.

Цікавим аспектом для аналізу є також непорозуміння між закоханими, які опиняються на межі двох світоглядних систем. Молодий купець Джіафер, переконаний, що жінку «треба вивести на шлях культури, зрівняти в правах із чоловіком...» [34, с. 431]. Це він зрозумів під час подорожей, перейнявшись західними ідеями: «...їздив по чужих землях, побував за кордоном, захопився блиском та багатством європейської культури, правда, більше зовнішньої, і вважав своїм обов'язком, обов'язком освіченої людини, приєднатись до неї, або, щонайменше, не цуратись її» [34, с. 429]. Однак його колишня дружина, як стає зрозуміло з тексту, не готова була зайняти проєвропейську позицію. Вона

намагалася по-своєму протистояти способу життя, який нав'язує їй чоловік. М. Коцюбинський пише: «Коли він хотів, щоб вона ходила по вулиці з відкритим лицем або щоб показалася знайомим мужчинам ... казала, що він не любить її, що він ламає завіти Корану та завдає їй сорому перед людьми» [34, с. 429]. За таких обставин жіноцтво залишається заручником чужої волі. Традиція обмежує їх ритуалами, тоді як «новий світ», репрезентований Джіафером, пропонує лише ілюзію свободи. Чоловік, декларуючи європейські цінності, парадоксальним чином відтворює механізм примусу, замінює одні догми на інші та одноосібно визначає критерії «правильного» життя. Навіть попри те, що чоловік «визнавав за жінкою більші права», сім'ю роз'єднало різне ставлення до релігії, збереження традицій, звичаїв, повсякденної культури, що унеможливило родинне благополуччя.

Іншу модель взаємодії пропонує історія Рустема та Мір'єм. Якщо у попередньому випадку традиція виявилася сильнішою за модернізацію, то тут «нове слово» знаходить відгук у жіночій душі. Автор фіксує момент зародження нової ідентичності через внутрішнє усвідомлення ідей: «Своїми розмовами та книжками Рустем вкинув у душу її нове зерно, що зросло там, як дерево, зацвіло тугою, вродило думи й нові бажання» [34, с. 436]. Проте цього не вистачило, щоб уповні прийняти переконання коханого, адже, за слушною заувагою М. Гавриловської-Задорецької, «коли постане питання вибору майбутнього нареченого, вона зречеться того, хто випадає із колективних уявлень про добродісного мусульманина» [14, с. 259]. Дівчина свідчить про страх порушити традицію в листі до Рустема: «виблагай у батька дозвіл побрататись – і мій тато пристане на се. Такі думи вклав мені Бог у серце одної ночі, і я не смію зламати його слово. ... Я буду твоєю перед людьми і Богом, чесно, відкрито, як у людей ... Прости, Рустеме, за ті необачні слова, що я досі писала й говорила. Шайтан замутив тоді мій розум» [34, с. 449]. Таким чином, жінка не наважується вийти за межі патріархальних норм, жертвуючи своїм щастям заради збереження доброго ім'я її родини.

Отже, активні модерні трансформації на території півострова спричиняють невідворотні міжпоколіннєві та світоглядні конфлікти. У певному сенсі це протистояння релігійного та світського, що реалізовано й у формі прямих фізичних та словесних конфліктів, так і на рівні мистецького змагання – театр проти оповіді. Консервативно-релігійна парадигма відстоює самоізоляцію, ліберально-просвітницька – тяжіє до культурної відкритості та прогресу. Із текстів стає зрозуміло, що порозуміння між групами малоімовірно. Зобразивши такі умови, письменник нарікає людину обов'язковим вибором між лояльністю до традиції, або правом на індивідуальну свободу, таким чином, спричиняючи третій тип конфлікту – внутрішній.

#### **2.1.6. Роль мови у конструюванні образу *Іншого***

Мова – один із визначальних складників збереження національної ідентичності, що слугує засобом консолідації «свого» і відмежування «чужого». У текстах М. Коцюбинського, це вагомий чинник художньої екзотизації кримського середовища кінця XIX – початку XX століття для українського читача. Описи побутових мусульманських реалій рясніють специфічною лексикою, визначальною для конкретної культурно-історичної епохи та авторського задуму.

Слова на позначення реалій кримськотатарської культури можна поділити на такі, що стосуються релігійного дискурсу та соціально-побутового виміру. Склад першої групи охоплює таку терміносистему<sup>1</sup>:

- 1) *духовні звання та статуси* (софта, хаджі, мулла, імам, хатіп, муфтій, муедзин/муезин, дервіш, шейх);
- 2) *сакральні місця та об'єкти* (мечет, джуміджамі, мінарет, Азіз, тюрбе, теке, міграб, Мекка, Медина, Кааба, Ель-Хорам, Есвад, Аль-Сират);
- 3) *ритуали, молитви, релігійні поняття* (намаз, байрам, іляги, ла алла... іль алла-а... Магомет расуль алла-а..., Аллах/алла, коран/алькоран, бейнамаз, гяур, шайтан, джін, меджін, закят, Ізрафіл)

---

<sup>1</sup>надалі зберігаємо авторське написання слів

Склад соціально-побутової лексики помітно вичерпніший та охоплює:

- 1) *соціальні типи, професії* (ефенді, ханим, киз, юзбаш, халіль, дангалак, фурунджі, деллял, мектебдар, мугалім, афуз);
- 2) *елементи національного вбрання* (фез/феза, чалма, тахе, фередже, маграма, чадра, халат);
- 3) *їжа, напої та продукти* (каве, каймак, пілав, шашлик, ямурта, сют, пшкен дут, каперле, бузли... пек татли, ракія, домуз);
- 4) *елементи побуту, архітектури, інституції* (чішме, імбрик, філіжанка, таца, софа, арба, баркас, фаєтон, фіакр, мектеб, медресе, зурна, сантер);
- 5) *етикетні вислови, вигуки, лайливі слова* (селям алекім, ахшам хаір олсун, кель мунда, йохтер, бакшиш, лафа, кепек/асма кепек).

Письменнику було важливо продемонструвати українським читачам сакральний вимір життя на кримському півострові. Одним зі способів стало висвітлення ритуального обряду прославлення імені бога – *зікр*, який ще у ХІХ столітті виконували учасники містичної суфійської течії, і який, на думку дослідників, має релікти шаманізму в основі [64, с. 189]. Суголосність вербального і невербального відіграють у дійстві вирішальну роль. За визначенням Г. Мамбетової, метою ритуалу було пізнання божественної сутності методом входження у стан екстатичного трансу, що забезпечує наближення до бога і заглиблення у нього. Науковиця зауважує, що для досягнення цього стану суфії використовували цілу низку технічних прийомів, таких як голос, музика, танець, зміна ритму, зміна частоти подиху, а музиці надавали виняткового значення, вважаючи, що вона «найкраще просвітлює й очищає душу» [41, с. 4].

Опису обряду відведена значна частина оповідання «Під мінаретами», де автор детально фіксує наростання ритму під час ритуалу і наводить українською транслітерацією текст одного з «ілях» (релігійних піснеспівів):

*Юдже султаним*

*Дерде дерманим*

*Шу тенде джанам*

*Ху де мек істер-гу!* [34, с. 426].

Із характерною психологічною манерою автор підкреслює незвичність, «божевільність» такого дійства, змальовуючи поступове розчинення слова у невербальній експресії трансу: «Вони всі скачуть, радіють, усі славлять бога... Плигає тіло в шалених рухах, хвилюють груди, і скаче голова, залита потом ... Всі – одно тіло, що скаженіє у рухах, всі – один голос, що славить бога ... Хтось плеще в долоні... От хтось сміється ... Крик скаженіє, гарчить, як прибій моря, як лютий пес...Б'ють китиці фези, мотаються голови, підплигує тіло, танцюють перед очима зелені круги й хитаються стіни теке у славу аллаха...» [34, с. 426–427]. Така візуалізація релігійного екстазу ризикувала сформуванню у свідомості українського читача, вихованого в іншій обрядовій традиції, упереджене сприйняття кримських татар, закріплюючи орієнталістський міф про їхню ірраціональну, стихійну природу та маркуючи цю культуру категоріями «екзотичності», «загрозливості».

Окремої уваги заслуговує мовленнєва поведінка татар, які намагаються інтегруватися в європейський культурний простір. Яскравим прикладом слугує карикатурний, сатиричний образ ефенді Мустафи з того самого оповідання, чия мова рясніє французькими вкрапленнями: «pour passer le temps» («щоб провести час»), «Adieu, messieurs» («Прощавайте, панове»), «Charmant» («Чарівно»). М. Коцюбинський іронійно підкреслює поверховість такої європеїзації: герой вживає економічний термін «Laissez faire, laisser passer» в недоречному контексті емансипації жінок, що перетворює його мову на фарс. Псевдоосвіченість персонажа автор остаточно викриває в епізоді, де він намагається апелювати до західних авторитетів: «– Ще Бокль написав книжку “Про залежність жінки” ... Руستم поглянув на нього зі злістю. – Мілль, а не Бокль... Нічого Бокль такого не писав. – Ах, pardon!» [34, с. 431]. Образ доповнено комічними деталями поведінки й вигляду: коли Мустафа, захопившись, «заскакав на стільці», у нього «заметлялась китиця від феза» і «забряжчали брелоки». Така еkleктика може свідчити про кризу ідентичності: намагаючись здаватися освіченим

«європейцем», персонаж лише імітує чужі форми, втрачаючи зв'язок із власною культурою.

Антропологічний інтерес становить ситуація мовного контакту між носіями різних культур. У нарисі «В путях шайтана» М. Коцюбинський фіксує зародження своєрідного піджину – спрощеної мови для комунікації з *Іншим* (туристами). Емене, намагаючись висловити прихильність до російських туристок, використовує ламану російську: «Карош... карош урус...», «Кушай, урус... кушай!» [34, с. 283]. Цей мовний акт націлений подолати бар'єр відчуження («свій/чужий») та свідчить про відкритість до зовнішнього світу.

Тексти, серед іншого, виявляють гендерну асиметрію мовленнєвих практик. Чоловічу мову у творах реалізовано через публічний простір, дискусії, проповіді, у торгівлі. Жіноча мова часто обмежена приватним простором, плітками («лафа») або емоційними вигуками. Однак саме через письмове слово (листи Мір'єм) жінка намагається подолати цю німоту і заявити про свою суб'єктність, хоча й робить це таємно, порушуючи заборону традиції.

Отже, лексичний шар аналізованих художніх текстів виявляє розгалужену систему термінів релігійного та побутового вжитку. Автор свідомий наміру відкрити для українського читача нові слова та пов'язані з ними мусульманські реалії, і цим поглибити розуміння між українським та кримськотатарським народами. Проте ця спроба зближення висвітлює і зворотний бік міжкультурної взаємодії: специфічна лексика та опис екстатичних ритуалів маркують цивілізаційний бар'єр. Мова слугує кордоном, де спроба діалогу (через піджин або переклад) постійно змагається з герметичністю середовища, яке залишається не до кінця збагненим для зовнішнього спостерігача.

## **2.2. Своєрідність міжетнічної комунікації в кримських оповіданнях Михайла Коцюбинського**

Виникнення в анексованій Таврійській губернії рекреаційних зон посприяло міжнаціональним контактам. Кримське південне узбережжя особливо приваблювало європейських туристів через помірний клімат та унікальні

відпочинкові, оздоровлювальні умови. На 70-ті роки XIX століття припала активна розбудова курортних зон, зокрема санаторіїв, готелів, пансіонатів тощо. У період перед Першою світовою війною уже діяло 36 курортів, 60 санаторіїв на 3000 місць [61]. Найбільш відвідуваними містами були Ялта, Євпаторія, Алушка, Гурзуф, Керч, Севастополь, Сімеїз і інші. Серед гостей переважали представники привілейованих верств – аристократія, заможне купецтво та творча інтелігенція. Під час проживання в Алушті М. Коцюбинський і сам наймав «окрему дачку, купався в морі». А також спостеріг закінчення «курортного сезону» і відзначив у листах пустку у місті після від'їзду туристів.

У художній візії письменника Крим кінця XIX – початку XX століття постає складним перехрестям цивілізацій, де комунікація між автохтонами та приїжджими набуває різноманітних форм. Підґрунтя таких контактів доцільно розглядати у світлі проблеми стереотипізації. Як зазначають дослідники Р. Куцик та Д. Хохлов, «стереотипи досить часто слугують маркером для позначення таких категорій як “свій”, “друг” – “чужий”, “ворог”, і саме така модель протиставлення тривалий час існувала між слов'янським та татарським світами [36, с. 35]. М. Коцюбинський у своїх текстах художньо досліджує, як ці стереотипні імагеми впливають на повсякденну взаємодію, трансформуючись від повного несприйняття до спроб прагматичного діалогу.

Найвиразніше процес безпосереднього відкриття *Іншого* автор описав у нарисі «В путях шайтана». Тут автор фіксує момент подолання культурного та мовного бар'єрів через сенсорне, тілесне пізнання. Попередньо ми наводили приклад, коли молода татарка Емене і її мама, зустрівши двох туристок, вдаються до надмірного тактильного контакту. З одного боку, така взаємодія маркує момент, коли «чужинець» перестає бути ворожим «гяуром» і стає об'єктом щирої людської цікавості. З іншого боку, подібна поведінка, на нашу думку, помітно інфантилізує героїнь: зображаючи дорослих жінок, які наївно «обмацують» гостей, письменник мимоволі відтворює патерналістську модель ставлення до *Іншого*, підкреслюючи цивілізаційну дистанцію та ставлячи

місцеве населення у дещо принизливе, підлегле становище. Цим самим автор ретранслює власне стереотипне бачення кримських татар.

Зовсім інший, підкреслено прагматичний вимір міжнаціональних контактів демонструє образ провідника Септара. Для нього спілкування з «невірними» – це насамперед джерело прибутку, яке він конвертує у підвищення власного соціального статусу. Хизуючись перед односельцями своїми заробітками та успіхом у жінок, він використовує ламану російську як маркер своєї успішності, зазначаючи, що «не одна московська “бариня его любил... денга давал”». У його свідомості відбувається трансформація образу «чужого»: турист перетворюється на клієнта, що дозволяє Септару виправдовувати порушення традиційної ізоляції економічною доцільністю, адже, за його переконанням, «гяур жиє і нам дає жити».

Іншою є модель взаємодії в урбаністичному просторі, представлена в оповіданні «Під мінаретами». Тут комунікація набуває форми колоніальної мімікрії. Персонаж ефенді Мустафа намагається інтегруватися в елітне товариство, копіюючи зовнішні атрибути європейської культури. Він вихваляється знайомством з «Марією Петрівною та Ольгою Іванівною», хоча й визнає, що «дами ... прогнали мене», порадивши приходити пізніше [34, с. 430]. Його мовлення, насичене недоречними галліцизмами, перетворює процес акультурації на фарс. Письменник іронійно підкреслює, що така «європеїзація» є поверховою і не призводить до справжнього діалогу культур, а лише породжує кризу ідентичності.

Натомість у новелі «На камені» міжнаціональна комунікація розгортається у площині господарської взаємозалежності, яка, утім, має чіткі межі. Берег моря постає нейтральною «контактною зоною», де татари купують сіль у приїжджого сивовусого грека і навіть спільно працюють, рятуючи його баркас під час шторму. Автор описує, як у момент спільної праці зникають релігійні перестороги: «Татари скидали капці, закочували штани й ставали до помочі», витягуючи човен разом із греком та його наймитом [34, с. 375].

Трагічна історія останнього, наймита-турка Алі, заслуговує особливої уваги, адже хоч він і є одновірцем, для місцевої громади залишається «чужинцем». Спочатку його сприймають прихильно: автор зазначає, що «до Алі скоро звикли в селі», дівчата відкривали перед ним лиця, а «мужській молоді подобалась його весела вдача» [34, с. 378]. Хлопець мав зурну, мелодією якої «спілкувався з рідним краєм», а послухати музики й поспівати сходилися кримські татари. Проте ідилія руйнується, щойно «чужинець» перетворюється на «ворога», який порушує закони, наважившись на втечу з татаркою Фатьмою. Лояльність традиційного суспільства зникає, поступаючись місцем жорстокому закону помсти. Сцена вбивства, коли «Мемет підняв над ним ніж і всадив йому між ребра», та подальшої наруги над тілом, коли «розкішна голова Алі... билась об гостре каміння» [34, с. 384], демонструє, що інтеграція *Іншого* в закриту спільноту можлива лише доти, доки вона не загрожує її патріархальним устоям.

У цьому контексті авторська стратегія зображення вбивства, ймовірно, покликана шокувати читача «варварськими» східними звичаями. Гіперболізуючи афект чоловічого натовпу, письменник ретранслює поширений у той час орієнталістський стереотип про неконтрольовану, стихійну природу тюркських народів, які сповідували закон крові, а не цивілізоване врегулювання конфлікту. Таке сприйняття живилося вкоріненою в українській свідомості історичною пам'яттю про «орду», що через фольклор і літературу закріпилася як маркер чужої, деструктивної та нецивілізованої сили [36]. Сприяла усталенню таких стереотипних імагем й імперська політика, яка бажала ускладнити якісні міжетнічні діалоги, що, своєю чергою, культивувало поверхове сприйняття і ставлення до кримськотатарської ідентичності.

Таким чином, М. Коцюбинський зображає Крим початку XX століття як простір неминучого співіснування різних етносів і культур. Ця взаємодія, хоч і продиктована часто економічними інтересами курортної зони, поступово розмиває кордони закритого мусульманського світу, спричиняючи як ситуації культурного наслідування, так і глибокі екзистенційні драми.

## Висновки до 2 розділу

Кримський топос наприкінці XIX – початку XX століття перебував під гнітючим впливом тривалої політики Російської імперії. Письменник яскраво відтворив перебування в підлеглому стані традиційного кримськотатарського суспільства, яке суворо дотримувалося норм ісламу, адже він регулював усі пласти суспільного та приватного життя. Це, як видається із текстів, створює стійкий «бар'єр» перед глобалізацією, інтернаціоналізацією, які найчастіше призводять до розмиття власних національних особливостей.

Художнє моделювання людини у кримському циклі М. Коцюбинського реалізується через складну систему антропокультурних концептів. Кримський ландшафт стає плацдармом розгортання складної взаємодії та просторової сегрегації між традиційною спільнотою і світом приїжджих; національне вбрання слугує візуальним маркером етнічної ідентичності кримських татар; культура харчування відображає ритуалізованість повсякдення; гендерна структура санкціонує непохитний патріархальний устрій, в якому з'являються поодинокі прояви жіночої внутрішньої трансформації; антропокультурні конфлікти провокують представники традиційного та реформаторського мислення; мова реалізує свій потенціал у зближенні українського читача із кримськотатарським світом. Усе це складає традиційний побутовий уклад, який стає одним із ключових елементів культурної спадщини корінного народу, а його аналіз у світлі літературної антропології дає можливість розкрити глибші пласти ідентичності.

Кримськотатарська культура, відтворена у текстах М. Коцюбинського, демонструє гостре сприйняття будь-яких соціальних новацій. Інтерпретування нагальних тенденції культурного й національного оприявлення резонують із концепціями В. Ізера, адже художній текст здатен передавати унікальні аспекти людського існування, які не вдається зафіксувати іншим науковим галузям. Таким чином, письменник не лише створює образ *Іншого*, а й порушує питання ідентичності, меж культурного сприйняття та адаптації людини до нових умов.

### РОЗДІЛ III

## РЕЛІГІЙНА ОБУМОВЛЕНІСТЬ КРИМСЬКОГО ТОПОСУ В ОПОВІДАННЯХ ПИСЬМЕННИКА

### 3.1. Репрезентація ісламського світогляду в оповіданнях

Ісламська традиція – фундамент етнокультурної ідентичності кримських татар, що впродовж століть формувала їхній світогляд, побут та суспільну організацію. Для глибшого розуміння художньої рецепції цього укладу в прозі М. Коцюбинського необхідно звернутися до історичних витоків поширення ісламу на півострові. Процес ісламізації Криму був тривалим і багатоетапним, розпочавшись ще в X–XII століттях через торговельні та місіонерські контакти. «Остаточна ісламізація Криму – як еліти, так і широких верств – стала доконаним фактом саме у XIII–XIV століттях, і саме відтоді іслам став політичною, культурною та суспільною домінантою не лише на півострові, а й на сусідніх теренах Причорномор'я» [68] – вказує дослідник М. Якубович. У період Кримського ханства (XV–XVIII століть) іслам остаточно утвердився як домінанта політичного й культурного життя, набувши унікальної риси – сакралізації рідної землі, що стало ключовим елементом національної свідомости кримли.

Кримський топос у текстах конструює виняткову модель світу, де мусульманська віра регулює всі життєві практики населення, розмежовує його гендерний простір, впливає на суспільний устрій тощо. У цьому одностайні дослідники ісламської релігії, сходознавства, підкреслюючи, що іслам, будучи не просто типом релігійного світогляду і релігійної практики, а релігійно-регламентованим способом життя, специфічним типом детермінації людини і самодетермінації суспільства, у ході свого становлення генерував і деталізував імперативи політичної, правової, економічної, моральної, культової, сімейної, побутової діяльностей [25, с. 26]. Такий контекст обґрунтовує домінування релігійних маркерів у кримському циклі М. Коцюбинського.

Людське життя, представлене в текстах, більшою мірою структурує мусульманський релігійний ритм, патріархальний устрій і природний ландшафт. Ці складники формують унікальне художнє тло трьох сюжетів кримського циклу та специфіку змалювання персонажів. Туристична імагопозиція автора дала можливість зафіксувати незвичну для православного світогляду практику намазу. Письменник неодноразово підкреслює, що день мусульман чітко структурований п'ятьма обов'язковими молитвами, до кожної з яких закликають з мінаретів. Голос муедзина стає невід'ємною частиною міського життя в оповіданні «Під мінаретами», що особливо виразно постає в описі світанку: «Рустем вийшов на вулицю ... його стріли перші промені сонця. ... Тихо ще було. Та ось на мінаретах, один за другим, з'являлись муедзини, як чорні духи тих білих веж, і, приклавши побожно руки до вух, збудили тишу жалібним співом. Високо над сонним містом неслася дика музика... лунала по рудих скелях, іще темних й холодних....» [34, с. 434]. Підкреслимо концептуальність назви оповідання, яка, по-перше, фіксує точку зору письменника, для якого саме мінарети стають головною візуальною та смисловою домінантою кримськотатарського світу, по-друге, слугує символом панування релігійного закону над людським життям.

Структуру мусульманського повсякдення М. Коцюбинський розкриває у гендерному поділі простору, який продиктовано релігійними, патріархальними догмами, про що ми частково згадували попередньо. Художньо письменник поглиблює трагізм становища молодої жінки, для якої «свій» світ звужується до розмірів дому, який часто перетворюється на клітку/«темницю». Героїню «В путях шайтана» Емене автор змальовує як бідну ув'язнену в жіночій половині подвір'я. Аналогічні відчуття переживає Мір'єм з оповідання «Під мінаретами»: для неї домівка стає в'язницею, куди не досягають навіть новини. «Крізь заграбовані вікна лилося світло в низеньку хатину ... Там, за мурами, де воно сяло, на волі, всі знали, що сталося із її Рустемом, тільки вона, найближча до нього істота, гризлась сумними думками в сій старій клітці» [34, с. 436] – у такий спосіб М. Коцюбинський підкреслює екзистенційну приреченість, психологічну

напругу, які паралізують звичне життя дівчини, через що «не мала сили спокійно шити», адже «трудно й нудно вишивати якісь квітки, коли серце таке неспокійне» [34, с. 436].

У традиційній свідомості жіноча доля нерозривно пов'язана з категорією «кисмет» (фатуму). Епізод у новелі «На камені» ілюструє, як патріархальне право, погоджене релігійною традицією, перетворює шлюб на економічну угоду, де жінка позбавлена права вибору і мусить скоритися волі батька. Фатма згадує своє заміжжя як акт купівлі-продажу: «Прийшов різник, заплатив батькові більше, ніж могли дати свої парубки, й забрав її до себе» [34, с. 379]. У такому випадку кисмет – це зручний інструмент соціального примусу, що змушує жінку сприймати своє ув'язнення в чужому домі як невідворотну волю Аллаха.

Чоловічий простір у текстах, на противагу жіночому, постає панорамним, публічним і відкритим. З погляду шаріату, саме чоловік є повноправним суб'єктом соціального життя, тому письменник неодноразово виділяє кав'ярні – місця, де пульсує життя мусульманської громади, адже це «серце села, куди збігались усі інтереси людності, все те, чим жили люди на камені» [34, с. 377]. Тут, за філіжанкою кави, вирішували долі, обговорювали новини та творили колективну думку. Це територія виняткової свободи, недоступна для жінок, які можуть лише крадькома спостерігати за цим життям.

З антропологічного погляду, жорстка локалізація жінки у замкненому просторі маркує її статус як «приватної власності» чоловіка, чиє життя підпорядковане винятково інтересам роду. Фізичні бар'єри (мури, ґрати) функціонують як соціальні кордони, що відокремлюють «жіночий» світ (сферу покори) від «чоловічого» (сфери дії та рішень), унеможливлюючи для героїнь повноцінну соціалізацію та перетворюючи її буття на пасивне споглядання життя крізь шпарини. Можна припустити, що в такий спосіб автор висловлює співчуття героїням і поготів мусульманським жінкам, адже варто сказати, що для нього чужа модель подібного ставлення до жінки, що підтверджують романтичні стосунки з В. Коцюбинською (Дейшею), і листи, в яких він пише про «обопільне розуміння, поважання та пошанування, єдину стежку й мету» [35, с. 61].

Виразним прикладом ісламського життєвого укладу в текстах слугує свято як опозиція буденності. Сюжет нарису «В путях шайтана» розгортається під час Байраму – одного з найважливіших мусульманських свят. Письменник фіксує, як релігійний чинник зупиняє звичну економічну активність, підпорядковуючи життя громади духовним приписам: «Крамниці й ятки замкнені, провідники розсіддали свої коні... взагалі весь той рух, що чигає на повні кишені гяурів, зупинило свято» [34, с. 284–285]. Якщо для чоловіків свято відкриває простір для публічної релігійності та соціалізації (мечеть, кав'ярня), то для героїні Емене воно оголює замкненість її існування. Автор майстерно передає атмосферу екзистенційної порожнечі: «в самому повітрі розлита нуда, про нуду тихо дзюрчить струмок... од нуди скаче на ланцюгу старий пес» [34, с. 279]. Саме в такі дні, звільнена від виснажливої щоденної праці («не покладаючи рук садить тютюн, підгортає виноград, поливає городину або порається коло набілу» [34, с. 278]), дівчина найгостріше відчуває тягар патріархальних обмежень, освячених традицією. Таким чином, релігійне свято у зображенні М. Коцюбинського стає антропологічним маркером гендерної асиметрії ісламського повсякдення, де жінці відведено роль пасивної бранки домашнього простору навіть у дні загальної радості.

Однак ісламська основа повсякдення кримських татар не є абсолютно герметичною; на кінець XIX століття вона існує у постійній напрузі з «чужим» світом – тим, що «за яйлою», і який неминуче впливає на загальний уклад півострова. Модернізаційні процеси та європейські ідеї, які привносять на цю територію гяури, стають джерелом спокуси, що підважує непорушність релігійного світогляду.

Цілісність традиційного ісламського світу руйнують самі ж його учасники, відкриваючи зв'язки з потенційно загрозливим *Іншим*. Відтак, «нові обставини, що з'являються в повсякденному житті, спричиняють зміни в поглядах та традиціях. Тобто нове є рушійною силою, що зумовлює динамічність повсякденності» [58, с. 25]. В образі реформатора-джадіда Рустема («Під мінаретами») письменник розкриває спробу подолати релігійний консерватизм.

Його заклик «увіллятися в сім'ю культурних народів» [34, с. 432] викликає гострий осуд старшого покоління саме як замах на віру. Тому й аматорську «просвітницьку» виставу громада сприйняла не як мистецький акт, а як зухвале вторгнення в сакральну традицію, що загрожує перетворити «усіх правовірних на гяурів». У випадках захисту своїх переконань старше покоління діє прямолінійно, іноді грубо, навіть вдаючись до фізичної сили, оскільки відчуває страх втратити власну культуру через вплив чужорідних ідей. Зрештою, спостерігаємо неспроможність адекватного діалогу між двома ідейними сторонами.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що релігійний дискурс у кримському циклі М. Коцюбинського функціонує основним чинником, який конструює унікальну модель світу кримських татар. Ісламська традиція тут детермінує не лише сакральний, а й профанний виміри буття, визначаючи ритм та організацію простору. На тлі цього автор фіксує гендерну асиметрію соціуму, де свобода чоловіків контрастує з герметичністю жіночого світу. Така художня рецепція не є відстороненою: крізь опис відчутна авторська емпатія та гуманістичний протест проти пригнічення особистості, що резонує з модерними переконаннями самого М. Коцюбинського.

### **3.2. Дихотомія «праведного» і «грішного» у православному світі Криму**

Місцем, що акумулює проблему фальшивої святости у кримському тексті М. Коцюбинського, постає жіночий монастир новели «У грішний світ». Хоча в самому творі не вказано назви обителі, з епістолярної спадщини письменника дізнаємося, що історичним та художнім прототипом послугував Козьмо-Дем'янівський монастир. Заснований 1856 року поблизу Алушти на схилах Бабуган-Яйли, біля цілющого джерела Савлух-Су, цей православний осередок прочани традиційно сприймали як місце благодаті та зцілення. Однак життя у ньому дещо більш приземлене, оскільки 1898 року чоловічий монастир через розпусту і пиятику ченців припинив свою діяльність. Досвід першого

відвідування його у жовтні 1896 року письменник зафіксував у так званому епістолярному нарисі. У листах до дружини М. Коцюбинський відверто називає це місце «гидкою плямою, смердючою купою гною» [35, с. 96]. Уже незабаром, 1899 року, монастир перепрофільовано на жіночий, тож коли автор приїхав сюди удруге 1904 року, щоб пожити й поглибити свої враження від чернечого життя, був здивований і розчарований водночас. Повернувшись до цієї теми вже в контексті жіночого монастиря, автор остаточно зруйнував канонічний образ «святого місця», художньо переосмисливши його як простір лицемірства та духовної неволі.

Локус монастиря в художній системі твору зображений як герметичний, ворожий життю простір, сконструйований за допомогою виразних просторових маркерів «ями» та «домовини». Обитель розташована «на дні міжгір'я», у глибокій улоговині, куди сонце заглядає із запізненням, що підкреслює її відірваність від природних ритмів: «Там, за горами, давно вже день і сяє сонце, а тут, на дні міжгір'я, ще ніч» [34, с. 405]. Ця топографійна «яма» стає метафорою екзистенційної пастки, що маркує цей простір як мертвий, позбавлений вітальної енергії. Метафора холоду і смерті стає ключовою характеристикою локусу: «Бадьорий холод сповняє сю дику чашу» [34, с. 405], а келія асоціюється з могилою – «тісною та тихою, як домовина». Замість декларованої християнської любові, атмосфера просякнута страхом, доносами і ворожнечею, де «пересваряться всі, перегризуться, вогнем дишуть одна на одну» [34, с. 407], перетворюючи буття черниць на пекло. Цей замкнений простір демонструє, як людський мікрокосм «формує культуру поведінки й життя тої чи тої спільноти» [58, с. 31]. Якщо у татарських поселеннях повсякдення регулює багатовікова традиція, релігійні та патріархальні закони, то в монастирських стінах воно підпорядковане штучно створеній, дегуманізованій ієрархії.

Життя послушниць у такому середовищі регламентоване страхом та примусом. Образ Матушки-ігумені позбавлений будь-якої сакральності – це деспотична фігура, що керує через залякування та гнів: «жовті мішки скачуть під злими очима, ціпок гремтить у руці... “Геть звідси! Всіх прожену...”» [34, с. 413].

Життя безправної більшості сестер зведено до щоденної виснажливої праці, яка також перетворюється на форму експлуатації: автор фіксує, як сестри блукали по двору, ліниві і заспані, змушені пасти корів або годинами збирати ягоди під загрозою покарання. Також М. Коцюбинський детально описує холод і голод, які стають постійними супутниками послушниць. Зимовий епізод, коли сестри мерзли в неопалюваних келіях («По цілих ночах тремтіли сестрички, а дров не давали... Матушка не звеліла» [34, с. 412], яскраво ілюструє байдужість системи до людської потреби.

Письменник удається до глибокого психологізму, зосереджуючи увагу на внутрішньому стані жінок, чия сутність деформується від перебування в таких умовах. Образ Юстини втілює прихований біль: втрата нею голосу стає символом втрати власного «я» в монастирі, оскільки вона змушена ховати свою пісню «в чорну тишу лісу». Їй протиставимо образ Варвари – уособлення вітальної сили і протесту; будучи фізично «міцною, кремезною дівкою», вона першою відчуває «смак волі» серед лісу, інстинктивно відкидаючи послух. Водночас автор демонструє, як репресивна система ламає психіку: матушка Серафима страждає від галюцинацій через придушену сексуальність і релігійний фанатизм, а сестра Аркадія перетворюється на лицемірку і шпигунку, про яку влучно сказано, що вона «Христа продала б».

Центральний конфлікт твору розгортається між штучною, мертвою догмою монастиря і життєствердною силою природи, куди часто втікають черниці. Ліс і гори у сприйнятті героїнь постають як істинний храм, величніший за рукотворну церкву: «Ліс одягався тоді у жовте й червоне листя... їй здавалось тоді, що то сонми священників, у золотих ризах... правлять службу божу» [34, с. 408]. Кульмінацією цього протистояння стає момент, коли черниці, піднявшись на гору, бачать контраст між мороком своєї «ями» і життям у ній. Перед ними відкривається «той далекий, грішний світ... принадний, веселий, у саяві, як мрія, як сам гріх» [34, с. 409]. Цей світ, що «млів і сміявся в обіймах» сонця, як «упоєна коханням жінка», маніфестує свою плотську, земну привабливість, яка виявляється сильнішою за релігійні заборони.

Символізм назви та фіналу новели глибоко іронічний. Формальна катастрофа – вигнання двох черниць із монастиря – насправді стає актом їхнього духовного визволення. Хоча героїні наприкінці «брили із раю у грішний світ», насправді номінальний «рай» виявився пеклом, тоді як «грішний світ» дарує надію на відродження. Фінальне прозріння реалізоване через відновлення людських стосунків: за межами монастирських стін, у спільній біді й у вільному просторі, давні ворогині – Секлета і Марта – здатні тепер на щире прощення: «Сестра Секлета лежала на грудях у Марти ... – Прости! – Хай бог простить!...» [34, с. 414]. Коцюбинський підкреслює, що формальне звертання «сестра» набуває свого первинного, сакрального змісту лише на волі: «Це маленьке слово... раптом набрало для неї якоїсь незвичайної краси... Воно їх єднало краще, міцніше, як досі» [34, с. 415].

Отож православний вимір у кримському циклі письменника представлено лише одним текстом – новелою «У грішний світ». М. Коцюбинський у типовій йому імпресіоністичній манері доводить, що «праведний» не завжди означає істинні святість чи гуманність, а «грішний» не гарантує морального падіння. Показово, що автор не став порівнювати мусульманський та православний світи, а самокритично дослідив «своє» (християнське) середовище.

### Висновки до 3 розділу

Кримський топос у візії М. Коцюбинського стає площиною для осмислення релігійної проблематики – як мусульманської, так і християнської. У творах циклу – «В путях шайтана», «На камені», «Під мінаретами» – письменник визначає ісламську традицію як тотальну, онтологічну основу життя кримських татар. Однак у цій релігійній системі літератора цікавлять різні рівні релігійної смиренності, що формує унікальну антропологічну оптику. Старше покоління не має альтернатив окрім як присвятити своє життя служінню Аллаху. Звідси й ретельна сегрегація на «жіночий» і «чоловічий» простори, ревне дотримання релігійних законів, особливо негативне ставлення до гяурів і джадідів. Молодше покоління не бажає асоціюватися із релігійним

консерватизмом, тож орієнтується на європейську, світську, раціональну модель буття, у чому можна вбачати й авторську позицію.

В ісламському світі кримських татар релігія, попри всю репресивність патріархального укладу, залишається органічною частиною життя, що зберігає культурну пам'ять і колективну ідентичність. Натомість православна обитель у новелі «У грішний світ» постає як симулякр святости – простір експлуатації та психологічного насильства. У цьому творі письменник вдався до критичної саморефлексії, вийшовши на рівень антропологічного узагальнення: будь-яка догматична система, – чи то вкорінена вікова традиція ісламу, чи то штучна ієрархія православного монастиря, – стає екзистенційною пасткою для модерної особистости, нівелюючи її право на самореалізацію та свободу вибору.

## ВИСНОВКИ

Проведене дослідження культурно-антропологічних аспектів репрезентації кримського простору у творчості Михайла Коцюбинського дає змогу сформулювати низку висновків відповідно до поставлених завдань.

Дослідження підтвердило актуальність і ефективність застосування літературної антропології для аналізу людини як центрального суб'єкта художніх творів письменника «В путях шайтана», «На камені», «Під мінаретами», «У грішний світ». Міждисциплінарний підхід забезпечив гнучкість цієї розвідки, оскільки дав можливість інтегрувати інструментарій культурології, імагології, гендерної та постколоніальної критики. Завдяки цьому вдалося розкрити глибинні культурні коди кримського топосу у відображенні національної, релігійної приналежностей та соціальної поведінки. Крім того, дослідження засвідчило, що художня література слугує простором для осмислення культурних трансформацій та колоніального досвіду.

Під час аналізу було встановлено, що кримська творчість М. Коцюбинського комплексно демонструє антропологічну модель людини (*антропос*) у культурному середовищі Криму кінця XIX – початку XX століття (*топос*) через специфічну імпресіоністичну поетику (*тропос*). Вирішальним для цього стало поєднання у текстах письменника етнографізму, що фіксує деталі побуту й мусульманської традиції, та психологізму, спрямованого на розкриття внутрішніх станів персонажів. Такий синтез дав можливість автору доєднатися до загальнономодерної антропологічної оптики у світовому та українському письменстві: від фіксації зовнішнього, колективного *топосу* до моделювання людини у процесі самоусвідомлення «Я». Це вкотре підтверджує вкоріненість української літератури у європейський контекст.

Аналіз літературознавчого контексту засвідчив активний інтерес до антропологічної парадигми в дослідженні модернізму. Виявлено, що в працях Г. Білинської, О. Бандровської, Т. Гундорової, С. Кирилюк, Т. Лях, В. Попп та інших акценти зміщено на аналіз гендерної проблематики, зокрема гендерної ідентичності (на матеріалі творчості О. Кобилянської, Е. Вортон, В. Вулф),

екзистенціалів смерті, страждання, роздвоєності «Я» (у текстах В. Стефаніка, М. Черемшини) чи тілесності (у доробку М. Пруста). Водночас кримський цикл М. Коцюбинського в комплексному культурно-антропологічному вимірі, що поєднує імагологію, гендерну критику та аналіз повсякдення, розглянуто вперше.

Аналіз творів М. Коцюбинського виявив комплексну систему художніх принципів, за допомогою яких автор конструює образ кримського простору. Ключовим маркером визнано релігійний дискурс, який обумовлює духовні, соціальні, психологічні та поведінкові норми, а мінарети (які дали назву оповіданню) – головна візуальна та смислова домінанта, символ панування релігійного закону. Автор використовує релігійні протиставлення «аллахів край» і «сторона невірних», поняття «гяури», щоб підкреслити замкненість традиційного суспільства та його відмежування від зовнішніх впливів. Відокремлювати світ «свого» та «чужого» письменникові вдається завдяки просторовій образності: природно-культурні ландшафтні елементи (як-от «похмура яйла», «мурашник», «великий щільник», «груда дикого каміння» на позначення кримськотатарських поселень і «розкішні вілли “гяурів”») відображають колоніальний «порядок» і соціальне гетто. Розгляд християнського дискурсу в новелі «У грішний світ» виявив десакралізацію монастирського простору. Православна обитель зображена через метафори «ями» і «домовини», де панують лицемірство й деспотизм ігумені, що руйнують людську природу, оскільки вітальної сили в такому місці немає. Штучний «святості» монастиря автор протиставляє «грішний» життєздатний світ.

Під час дослідження творів вдалося спостерегти специфіку гендерних відносин у кримськотатарському суспільстві кінця XIX – початку XX століття. Домінувальною моделлю соціальної організації був патріархальний устрій. Жінки у кримських оповіданнях М. Коцюбинського зображені підпорядкованими як духовно, так і фізично. Виразно представлено публічне/приватне розділення: чоловіки – активні учасники соціально-динамічного життя (відвідують кав'ярні, мечеті, базари);

жінки – «затиснені» у стінах дому, подвір'я. Утім, попри загальну картину пригнічення, в текстах виявлено різні форми жіночого спротиву патріархальним обмеженням – від прихованої боротьби за самоосвіту (як у випадку Мір'єм – героїні оповідання «Під мінаретами») до прямого захоплення і зацікавлення вільним життям європейських жінок (Емене – «В путах шайтана»). Ці «тихі бунти» свідчать про незворотні процеси культурної трансформації та прагнення жінок до інтелектуальної незалежності.

У дослідженні систематизовано різноманітні повсякденні практики кримських татар, що мають вагоме антропологічне значення. Важливу роль в оповіданнях відіграє кавова культура. Кав'ярні слугують центрами соціальної комунікації та формування суспільних зв'язків. Гастрономічні аспекти розкривають характери персонажів (гостинність Емене та її мами), ставлення до традиції (релігійні харчові табу, яких дотримується Джіафер – «Під мінаретами»). У текстах віднаходимо і густативні характеристики як метафоричне осмислення кримської дійсності, де смакові метафори (обличчя, «як стиглий помідор», слова, «перерізані медом») стають інструментом пізнання чужої культури та психологічної характеристики персонажів. Уведення в тексти кримськотатарської лексики (чалма, феза, тюрбан, фередже, мекбети, мугаліми, лафа, ханим, теке, бейнамаз, імбрик, ямурта, каперле, деллял тощо) слугує маркером автентичності та водночас підкреслює культурну дистанцію між автором-українцем і описуваним середовищем. Водночас зафіксовано мовну мімікрію (використання російської і французької мов), як-от у провідника Септара («В путах шайтана») чи ефенді Мустафи («Під мінаретами»).

М. Коцюбинський докладно відтворює святкові практики (Байрам), молитовні ритуали (п'ятиразовий намаз), ритуалізовані процесії (обряд Зікр). Не менше уваги автор приділяє світським розважальним і просвітницьким заходам (аматорська вистава Рустема). Музичні й танцювальні зібрання, що відбуваються на дахах будинків чи площах, показано як альтернативні форми соціалізації та консолідації прогресивно налаштованої молоді. Не менш яскраво представлені

базари (зокрема у Бахчисараї) як публічні простори з особливою соціальною динамікою і специфікою організації економічного життя спільноти.

Можемо узагальнити, що Крим початку ХХ століття постає як простір неминучого, часто конфліктного, співіснування різних етносів. Автор фіксує, як взаємодія між кримськими татарами та приїжджими «гяурами» (турки, греки-торговці, європейські туристи, стамбульські проповідники, православні) поступово розмиває кордони герметичного мусульманського світу. Вони так чи так проникають у закриту спільноту й безпечно інтегруються у ній доти, доки не стають загрозою патріархальному, релігійному устрою (як-от турок Алі з акварелі «На камені»).

Особливе значення має репрезентація тілесності як семіотичного інструменту, оскільки в контексті курортної зони відбувається комерціалізація ідентичності, зокрема «реklamний вигляд» провідника Септара. Натомість рясні описи національного вбрання (чалма, фез, халат, фередже, маграма, чадра, тахе, чадра) підкреслюють його символічне значення в соціальній структурі та ідентичності кримськотатарського суспільства. Водночас ці художні деталі засвідчують етнографічний хист М. Коцюбинського, що сприяло естетичному розкриттю антропологічної картини кримського світу.

Виявлено, що кримський цикл письменника розкриває генераційний конфлікт. Протистояння між консервативним старшим поколінням (кадімітами) і реформістськи налаштованою молоддю (джадідами) розкриває внутрішні суперечності кримськотатарського суспільства в період культурних трансформацій. Водночас дослідження визначило наявність у текстах Коцюбинського стереотипних і подекуди упереджених поглядів на кримський світ, що проявляється у надмірній екзотизації, гіперболізації «відсталості», колоніальної мімікрії, використанні орієнталістських стереотипів та підкресленні консервативності культури. Це підтверджує необхідність критичного прочитання цих текстів з урахуванням історичного та культурного контекстів їхнього створення.

Результати дослідження дають можливість стверджувати, що погляд Коцюбинського на кримський світ був сформований його позицією культурного *Іншого*. Як представник української інтелігенції кінця XIX століття, письменник сприймав побачену на півострові культуру як екзотичне, інакше середовище, що відображено в його художніх стратегіях – контрастних описах, акцентуванні «відсталости» традиційного суспільства, підкресленні релігійного «фанатизму». Водночас аналіз виявив прагнення автора до глибокого розуміння кримськотатарської культури та симпатію до представників реформістськи налаштованої молоді. Саме ця амбівалентність авторської позиції визначає складність і багатошаровість його художнього світу.

Проведене дослідження збагачує розуміння творчості М. Коцюбинського, розкриваючи її як важливе джерело культурно-антропологічних свідчень про кримський простір кінця XIX – початку XX століття. Застосований літературно-антропологічний підхід виявив багатогранність авторського погляду на процеси культурної трансформації, міжетнічної взаємодії, гендерні аспекти традиційного суспільства, його повсякденні практики.

Культурно-антропологічний вимір кримського топосу у творчості М. Коцюбинського відкриває широке та перспективне поле для подальшого критичного осмислення. Ґрунтовні дослідження важливі в контексті постколоніальних студій, з акцентом на розгляді орієнталістських стереотипів, які простежуються в художній оптиці «культурного іншого». Важливо здійснити детальний компаративний аналіз образів кримських татар у прозі інших українських модерністів кінця XIX – початку XX століть, щоб сформувані цілісну панораму *Іншого* в українській літературі *fin de siècle*. Такий підхід дасть можливість визначити, наскільки індивідуальна гуманістична позиція М. Коцюбинського відрізнялася від тогочасних загальнонаціональних чи імперських наративів.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

1. Аблаєва У. Традиційні головні убори кримських татар: до проблеми класифікації. *Народознавчі зошити*. 2015. Вип. 4 (124). С. 860–867.
2. Аблаєва У. Традиційні головні убори кримських татар XVII – початку XXI століть : дис. ... канд. істор. наук : 07.00.05. Львів, 2018. 235 с.
3. Аблямітова Н. Кавова культура кримських татар. Кав'ярні в Криму. Кава у караїмів : вебсайт. URL: <https://drukarnia.com.ua/articles/kavova-kultura-krimskikh-tatar-kavyarni-v-krimu-kava-u-karayimiv-67eiF> (дата звернення: 13.10.2025).
4. Агеева В. Апологія модерну: обрис XX віку. Київ : Грані-Т, 2011. 408 с.
5. Антропологія літератури: комунікація, мова, тілесність : упорядн. І. В. Папуша. *Studia methodologica*. Вип. 25. Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ імені В. Гнатюка, 2008. 326 с.
6. Архипова Л. Рух до антропології через літературу. *Людина в часі (філософські аспекти української літератури XX – XXI ст.)*. Київ : Університетське видавництво «Пульсари», 2010. С. 32–53.
7. Бандровська О. Модернізм між минулим і майбутнім: антропологічний дискурс англійського роману : монографія. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2014. 444 с.
8. Бартіш С., Деркач Г. Теоретичні засади антропологічного підходу в літературознавстві. *Studia Methodologica*. 2024. Вип. 57. С. 51–60. URL: <https://journals.tnpu.ternopil.ua/index.php/sm/article/view/942> (дата звернення: 13.11.2025).
9. Білинська Х. Художній універсум романів Едіт Вортон: герменевтичні аспекти : дис. ... доктора філософії : 035. Дрогобич, 2023. 210 с.
10. Боклах Д. Ю. Дефініції і взаємозв'язок категорій топосу, локусів, хронотопу міста та їх реалізація у міському тексті художнього твору. *Вісник*

харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Філологія. 2016. Вип. 74. С. 249–257.

11. Вівчар С. Українські просвітителі та іслам. Київ : Бібліотека ісламознавства, 2020. 224 с.

12. Вісич О., Кочерга С. Художня реконструкція етнообразу кримських татар в українській літературі раннього модернізму. *Східний світ*. URL: <https://doi.org/10.15407/orientw2023.01.069> (дата звернення: 18.10.2025).

13. Гавриловська М. Особливості зображення татар у творах та епістолярії Михайла Коцюбинського. *Синопис: текст, контекст, медіа*. 2013. Вип. 3–4. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/stkm\\_2013\\_3-4\\_7](http://nbuv.gov.ua/UJRN/stkm_2013_3-4_7) (дата звернення: 16.09.2025).

14. Гавриловська-Задорецька М. Типи національної ідентичності у творах молдавсько-кримського циклу М. Коцюбинського. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія: Філологічна*. 2014. Вип. 41. С. 257–261.

15. Галета О. Екс-центричне літературознавство: від теорії літератури до літературної антропології. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. 2014. Вип. 60, ч. 2. С. 46–58.

16. Галета О. Нова словесність: українська література в антропологічній перспективі. Львів : Видавництво Українського католицького університету, 2023. 248 с.

17. Господаренко О. Жінки в кримськотатарському суспільстві: період Кримського ханства. Гендер в деталях : вебсайт. URL: <https://genderindetail.org.ua/library/istoriya-i-pamyat/zhinky-v-krimskotatarskomu-suspilstvi.html> (дата звернення: 17.09.2025).

18. Грушецька В. О. Традиційний костюм тюркського та тюркомовного населення Криму кінця XVIII – початку XX ст : дис. ... канд. істор. наук : 07.00.05. Івано-Франківськ, 2016. 363 с.

19. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. 2-ге вид., переробл. та допов. Київ : Часопис «Критика», 2009. 448 с.

20. Гуменюк В. Кримські мотиви в новій українській літературі: кінець XIX – початку XX ст. Сімферополь : Таврія, 2007. 317 с.
21. Демчук О. А. Імагопоетика творчості Василя Махна : дис. ... доктора філософії : 035. Острог, 2024. 239 с.
22. Дроздовський Д. Антропологічний дискурс англійського модерністського роману: синергетичне потрактування (Бандровська О. Модернізм між минулим і майбутнім: антропологічний дискурс англійського роману: Монографія). *Слово і час*. 2015. Вип. 4. С. 108–113. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/sich\\_2015\\_4\\_17](http://nbuv.gov.ua/UJRN/sich_2015_4_17) (дата звернення: 11.10.2025).
23. Желтухіна О. Традиційний одяг кримських татар наприкінці XVIII – на початку XX століття (за матеріалами, зібраними У. Боданінським). *Етнічна історія народів Європи*. 2005. Вип. 19. С. 100–103.
24. Зенгва В. О. Художня антропологія прози М. Хвильового: герой як феномен культури : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01; 10.02.03. Харків, 2012. 192 с.
25. Ісламські процеси у світі та в Україні: реалії і прогнози : колективна монографія / відпов. ред. А. В. Арістова. Київ : УАР, 2011. 201 с.
26. Історія Криму та кримськотатарського народу : навч. посіб. / Г. Бекірова та ін. Київ : Кримська родина; Майстер Книг, 2020. 200 с.
27. Карповець М. Сміслові обрамлення світу міста в романі Валерія Шевчука «Стежка в траві. Житомирська сага». *Людина в часі (філософські аспекти української літератури XX–XXI ст.)*. Київ : Університетське видавництво «Пульсари», 2010. С. 222–238.
28. Кирилюк С. Антропологічні параметри тіні в прозі Михайла Коцюбинського. *Науковий вісник ужгородського університету. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. 2013. Вип. 1 (29). С. 63–68.
29. Ковпик С. І. Поетика густативів (на матеріалі сучасної української прози) : монографія. Київ : НВП Інтерсервіс, 2018. 150 с.

30. Козирєва Н. Літературна творчість у вимірах філософсько-антропологічного аналізу. *Науково-теоретичний і громадсько-політичний альманах «Грані»*. Вип. 2 (118), 2015. С. 53–57.

31. Колінько О. П. Модерністська новела крізь призму літературного антропологізму. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. 2023. Вип. 6. С. 133–138.

32. Колястрок О. Поняття повсякденності в сучасній гуманітаристиці. *Україна ХХ ст. : культура, ідеологія, політика*. Київ, 2009. Вип. 15, ч. 1. С. 46–56.

33. Косовська Е., Яворський Е. Вступне слово. *Antropologia kultury – antropologia literatury*. Katowice, 2005. С. 9–15.

34. Коцюбинський М. Твори в двох томах. Том 1. Повісті та оповідання (1884 – 1906). Київ : Наукова думка, 1988. 577 с.

35. Коцюбинський М. Твори в семи томах. Том 5. Листи (1886 – 1904). Київ : Наукова думка, 1974. 436 с.

36. Куцик Р., Хохлов Д. Стереотипізація образу кримськотатарського народу як проблема міжетнічної комунікації в українському суспільстві. *Схід*. 2023. Вип. 4 (1). С. 34–44. URL: <https://crimeantatarfoundation.org/wp-content/uploads/Stereotyping-of-the-image-of-the-Crimean-Tatar-people-as-a-problem-of-interethnic-communication-in-Ukrainian-society.pdf> (дата звернення: 21.09.2025).

37. Лях Т. Тілесне в художній комунікації української новели кінця ХІХ – початку ХХ століть: чуттєве versus духовне. *Національна ідентичність в мові і культурі* : зб. наук. праць / за заг. ред. О. Шостак. Київ : Талком, 2020. С. 220–225.

38. Лях Т. Художня антропологія в новелістиці Марка Черемшини. *Молодий вчений*. 2021. Вип. 5 (93). С. 237–243.

39. Лях Т. О. Образ жінки в українській новелі кінця ХІХ – початку ХХ століть: поетика, художня антропологія. *Наукові записки Харківського*

національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Серія: Літературознавство. 2022. Вип. 1. С. 101–119.

40. Малиновська Н. Уривки з історії кримських татарок у націотворчих процесах Криму 1905–1917 років: гендерний аналіз комеморацій в Україні. *VI Всеукр. наук.-практ. конф. «Політика пам'яті в теоретичному та практичному вимірах» (4–5 травня 2019 р., м. Рівне)*. Рівне, 2019. С. 1–5. URL: [https://eprints.oa.edu.ua/id/eprint/7699/2/Malynovska\\_N.pdf](https://eprints.oa.edu.ua/id/eprint/7699/2/Malynovska_N.pdf) (дата звернення: 18.11.2025).

41. Мамбетова Г. Кримськотатарська музика. URL: <https://nasplib.isofts.kiev.ua/server/api/core/bitstreams/2138674c-c849-4e5d-91e6-6e15e6dd5b39/content> (дата звернення: 11.09.2025).

42. Марковський М. П. Антропологія, гуманізм, інтерпретація. *Теорія літератури в Польщі: Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст.* / уп. Богуслав Бакула, за заг. ред. Володимира Моренця. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська Академія», 2008. С. 491–503.

43. Мафтин Н. Антропологічні аспекти у прозі Василя Барки : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Івано-Франківськ, 2014. 190 с.

44. Мерло-Понті М. Феноменологія сприйняття. Київ : Український центр духовної культури, 2001. 552 с.

45. Модернізм в українській літературі ХХ – початку ХХІ століття: пам'ять, коди, практики : монографія / відп. ред. Тарас Пастух; НАН України, Інститут українознавства імені І. Крип'якевича. Львів, 2023. 758 с.

46. Моклиця М. Модернізм у творчості письменників ХХ століття : [У 2 ч.]. Луцьк : Вежа, 1999.

47. Осьмак Н. Смерть як екзистенційне відчуження індивіда у творах «Сама-саміська» В. Стефаника та «Що записано в книгу життя» М. Коцюбинського. *Вісник Прикарпатського університету. Серія: Філологія*. 2012. Вип. 34–35. С. 242–246.

48. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. 2-ге вид., переробл. та допов. Київ : Либідь, 1999. 446 с.

49. Павличко С. Пристрасть і їда: особиста драма Михайла Коцюбинського. *Сучасність*. 1994, Вип. 12. С. 142–155.
50. Павличко С. Теорія літератури. Київ : Основи, 2002. 679 с.
51. Павлишин М. Література, нація і модерність. Львів : Центр гуманітарних досліджень; Київ : Смолоскип, 2013. 88 с.
52. Поліщук О. Я. Літературна антропологія як актуальна наукова пропозиція. *Studia Philologica*. 2013. Вип. 2. С. 116–120. URL: <https://studiap.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/64> (дата звернення: 26.05.2025).
53. Поліщук Я. І ката, і героя він любив... Михайло Коцюбинський. Літературний портрет. Київ : Видавничий центр «Академія», 2010. 304 с.
54. Поліщук Я. Індивідуальна естетика Михайла Коцюбинського. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*. 2010. Вип. 14. С. 153–156.
55. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. 392 с.
56. Регрут П. Рецептивні моделі творчості Михайла Коцюбинського : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Одеса, 2017. 192 с.
57. Серафимова Д., Соловей О. Жанрово-стильові особливості малої прози Михайла Коцюбинського. *Вісник студентського наукового товариства ДонНУ імені Василя Стуса*. Т. 2, Вип. 10. 2018. С. 97–101.
58. Смаровоз І. Поетика повсякденності в українській і польській сучасній жіночій прозі (Ірен Роздобудько – Мануела Гретковська) : дис. ... доктора філософії : 035. Харків, 2023. 197 с.
59. Стовбан В. О. Історичні, правові і світоглядні передумови виникнення конфліктів. *Просторовий розвиток. Серія: публічне управління та адміністрування*. 2023. Вип. 3. С. 219–231.
60. Тарнашинська Л. Літературознавча антропологія: новий методологічний проект у дзеркалі філософських аналогій. *Слово і час*. Вип. 5. 2009. С. 48–61.

61. Федорченко В. К., Дьорова Т. А. Історія туризму в Україні. Київ : Вища школа, 2002. 195 с.
62. Філянін Є. П. Рецепції мусульманського світу в українському публічному дискурсі другої половини XIX – початку XX ст. : дис. ... доктора філософії : 032. Дніпро, 2024. 232 с.
63. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. Київ : Наукова думка, 1982. Т. 35. Літературно-критичні праці. 450 с.
64. Худайбердієва О. Вплив доісламських вірувань на формування духовної культури та побуту кримських татар і ногайців : дис. ... канд. істор. наук : 07.00.05. Київ, 2016. 288 с.
65. Черненко О. Михайло Коцюбинський – імпресіоніст: образ людини в творчості письменника. Нью-Йорк : Сучасність, 1977. 143 с.
66. Чижевський Д. Порівняльна історія слов'янських літератур. Київ : Академія, 2005. 288 с.
67. Чопик Р. Переступний вік (українське письменство на зламі XIX–XX ст.). Львів—Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1998. 192 с.
68. Якубович М. Земля та віра. У чому полягає специфіка кримськотатарського ісламу? : вебсайт. URL: <https://tyzhden.ua/zemlia-ta-vira-u-chomu-poliahaie-spetsyfika-krymskotatarskoho-islam/> (дата звернення: 20.11.2025).
69. Hoffmann J. *Modernism, Aesthetics and Anthropology*. Cambridge : Cambridge University Press, 2025. 326 p.
70. Iser W. *Prospecting : From Reader Response to Literary Anthropology*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1989. 316 p.
71. Popp V. L. *The Art of the Modernist Body* : Ph.D. diss. in English, Princeton University, 2012. 185 p.
72. Tompkins J. *Sensational designs: the cultural work of American fiction 1790–1860*. Oxford : Oxford university press, 1986. 200 p.
73. Vickery J. B. *The Literary Impact of The Golden Bough*. Princeton—New Jersey : Princeton University Press, 2015. 446 p.