

poetry” in contrast to “masculine”. The problem of revealing specific feminine ideas in a literary text is urgent, which explains the novelty of the work.

Keywords: female subjectivity, the category of “femininity”, the concept of “love”, femininity, female discourse, self-determination of the author.

УДК 821.161. 2-14.09

Кочерга С. О.,
доктор філологічних наук,
Національний університет “Острозька академія”

ФОКУС ХУДОЖНЬОГО ЧАСУ В КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ ДРАМАТУРГІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

В літературознавстві, як в історії, переважає уявлення про лінійний і гомогенний, незворотній час, що є інтегральним елементом модерної ідентичності. Однак нині переконливим вбачається твердженням, що людство перебуває в епісі кризи історії, репресивної і обмежувальної у своїй сутності, що зумовило “переорієнтацією суспільства з часового на просторове мислення та з відходом від модерних уявлень про час загалом” [3, 18].

Разом з тим в останні десятиліття науковці інтенсивно почали вивчати феномен “стискання” часу й простору, осмислювати специфіку потужного механізму цих метаморфоз. Серед авторитетних концепцій, що заслуговують уваги літературознавців, варто виділити систему поглядів Ентоні Гідденса, який доводить: поняття простору й часу можуть інтерпретуватися тільки як постійне спадкоємне змішання присутності й відсутності.

Передусім текст ніколи не замикається в часі, що його породжує, він багатовекторно залучається до інших часових відтинків, які його адаптують і привласнюють. Однак і в будь-якому високохудожньому тексті історичний час не здатен вичерпати його безмежної смислової повноти. Культура епохи, відображена в ньому, нагадує “багатогранник багатогранників” (В. Біблер), яку неприпустимо розглядати тільки у руслі первинних кодів.

Час у художньому світі Лесі Українки є яскравим чинником оригінальності стилю письменниці. Варто звернути увагу, що у самохарактеристиці поетеси нерідко подорожні атрибути є визначальними, як-от: “princesse lointaine”, “мандрівна жидівка”. Життя Лесі Українки як тревелог розглядала її найкраща подруга Ольга Кобилянська, яка називала її “павутинкою мандрівною-летючою”. Але ця мандрівка була не лише у просторі, але і в часі. У фокусі зацікавлень письменниці завжди перебував екзистенційний вибір людини, що опинилась між жорнами часу, а відтак на диво багатоголоса у її творчості драматична комунікація старого і нового, руйнації і становлення. У її доробку знайдемо культурний ландшафт середньовіччя (“Камінний господар”, “Осінь казка”), історичну модель розквіту ренесансу (“У пущі”), бароко (“Бояриня”), романтизму (“Три хвилини”), модерну (“Блакитна троянда”). Проте слід пам’ятати, що самодостатні епохи у творчості Лесі Українки – це автоінтертекстуальні гомологічні одиниці, структурну схожість яких зумовлює єдність простору культурної пам’яті.

Завдання цієї статті – розглянути Українки з часового погляду драматургію Лесі, що певною мірою є завжди точкою біфуркації (тобто зміною усталеного режиму системи), зумовлену послідовним тяжінням письменниці до складного схрещення культурних традицій. Навіть у її першій драмі “Блакитна троянда” читаються пласти кодифікацій щонайменше середньовіччя, романтизму та символізму, а разом з тим імпліцитне бажання витворення свого світу, де пануватимуть не загальноприйняті для свого часу закони людського співжиття. Майже ніхто з дослідників творчості Лесі Українки не оминав темпоральну проблематику її драматургії. Цікаві спостереження знаходимо в інтерпретаціях часової специфіки творів Лесі Українки в працях В. Агеєвої, Т. Гундорової, Г. Левченко, М. Моклиці, Н. Малютіної, Я. Поліщука, Л. Скупейка та ін. дослідників. За останні десятиліття з’явилась нова хвиля збагачення методологічних підходів до вивчення спадщини письменниці, що сприяло вивченню часової комунікації як інтертексту.

Чимало науковців звернули увагу на жорстку препарацію “звихненого часу” у драмах письменниці, її “невтишиму” ностальгію за ідеальним часом, профетичні особливості її художніх текстів. Скажімо, О. Забужко у праці “Notre Dame d’Ukraine: Українка в контексті міфологій” зазначає, що фантастичну драму Лесі Українки “Осіньна казка” слід вважати “спробою соціальної антиутопії”, оскільки в ній наявна низка футурологічних відкриттів, “на які могли б позаздрити О. Гакслі й Дж. Орвел (напр., про пенітенціарну психіатрію за монаршим декретом, “кого вважати треба божевільним, / хто має право на “шпиталь довічний”, – ідея, що буде втілена в життя тільки в 1960-ті рр. в СРСР, причому *дослівно* (!): “Се вигдавав один учений лікар / і написав про те грубезну книгу, / а наш король йому дав нагороду” звучить просто-таки як історія академіка Снежневського, винахідника сумнозвісного діагнозу “вялотекущая шизофрения”, за яким були засуджені П. Григоренко, В. Буковський, Л. Плющ та ін. радянські дисиденти), – ця, за всіма ознаками задумана, було, “революційно-романтичною”, а в процесі втілення дедалі виразніше “орвелівська” “фантастична драма” [2, 220].

Особливо промовистим є мистецький синтетизм Лесі Українки. Як слушно наголошує О. Турган, він відзначається гострим відчуттям діалектики онтологічних, конкретно-історичних, морально-етичних складників буття, що зумовлює поєднання “психологічної пластики, щедрої предметної вражальності, філософськи насиченої символіки, яка піднімає локально-часові спостереження на рівень широких екзистенційних узагальнень, грандіозних світових і національних містерій” [6, 48].

Задля місткої символічної насиченості письменниця нерідко ігнорує часовими реаліями, і служіння цьому пріоритету може відбуватись як свідомо, так і несвідомо. Для прикладу візьмемо флористичний символ агави, що знаково позначає простір садиби головного героя і посідає важливе місце в кодовій партитурі драматичної поеми “Адвокат Мартіан”. Уже в першій ремарці зазначається, що у дворі адвоката ростуть тільки “тривкі рослини”, і якраз “тривка” агава засвідчує відданість головного героя вічним ідеям і вартостям. Письменниця відкидає хронологію фактів культури задля семіотичного увиразнення психологічних конфліктів у тексті. Насправді агава – рослина американська, найбільш поширена у

Мексичі. Відомо, що вона була завезена на європейський континент тільки після відкриття Америки, тобто не раніше XV ст. Вчені фіксують, що у Європу перша агава потрапила лише 1561 р., і з тих пір без цих рослин неможливо собі уявити ні один сад або парк в середньоземноморських країнах. Великі розміри соковитих листків-списів в усі часи викликали повагу і певний страх. Слід додати, що цвітуть агави вкрай рідко і, як правило, пізно. “Цвіту” своєї діяльності не вбачає можливим дочекатись і сам адвокат Мартіан, однак його триб життя, позначений суворим аскетизмом, має свою естетичну принадність. Агава – рослина іноземного походження – це ще один аргумент на користь трактування героя як чужинця, нетипову людину для свого часу і незрозумілу для близьких.

У першій ремарці драми, де описаний дім Мартіана, виразно домінує графічно-точна, геометрично чітка риторика, що спонукає відчутти перевагу вічного над тимчасовим у світогляді господаря. У його робочій кімнаті помітний календар як символ вищої свідомості – “мармуровий кубик з написаним на ньому календарним текстом у три стовпці на кожному боці”. Раціональну самоорганізацію героя, котрий вважає себе звиклим до порядку, з яким рахуються навіть “світочі небесні”, підкреслює клепсидра, що до того ж нагадує про професію Мартіана: цим годинником зазвичай у Римській імперії вимірювалася тривалість виступів ораторів у суді. Про неї згадує Валент як про “холодний часомір”,

що краплею по краплі невблаганно
відмірює тобі той час короткий,
що вділено для оборони правди [7, 30].

Використання клепсидри у судочинстві забезпечувало регламентовану рівність стосовно учасників процесу, а разом з тим асоціативно зводило в єдину риторичну фігуру об'єктивне стікання води з об'єктивністю Феміди. Слово “час” є наскрізним у тексті, він з різного приводу турбує мовців, котрі ним оперують, як-от: “короткий час”, “той час минувся”, “під час облоги”, “в час роботи”, “то я не буду відбирати часу” і т.п. Сам Мартіан знає, що мусить працювати, як “годинник”, і це лякає його оточення, яке живе іншими вимірами сенсу життя. Паралель Мартіан / годинник готується у тексті заздалегідь. Ще одна водяна клепсидра, розташована у дворі героя, за нею стежить глухонімиий слуга Мім, до обов'язків якого входить калатати “клепцем по мідяній дошці” (сповіщати про час роботи). Сама дія “Адвоката Мартіана” розташована між двома такими калатаннями – ранковим і вечірнім. Як і Мім-будитель, так і Мартіан постає невідступним виконавцем своєї місії, виграючи справу за справою в суді на користь християн. Він працює на вічність, але не претендує на карбування свого імені на скрижалях історичної пам'яті.

У тексті виразно підкреслюється значення темпоральності семіотичними знаками. Мім зразково підливає воду в клепсидру. К. Г. Юнг трактував воду як символ колективного несвідомого і як символ життєвої сили душі, потенціал якої безмежний у часовій динаміці. Авторка майстерно з'єднує візуально і семантично в цілісну семіотичну систему просторово-часової єдності світу води далекого моря за брамою, ставок як центр мандали оселі Мартіана і воду в клепсидрі. Ретельно дбає слуга і про розташований у дворіку Мартіанового дому “великий

сонячний дзиґар”, що був одним з найпоширеніших хронометричних пристроїв у давнину. Дочка адвоката Аврелія бачить у цьому дзиґарі символ примарності свого життя, що “тихо пересувається”, мов тінь. Будь-який сонячний годинник складається з циферблата і гномона, який давав можливість визначати час за допомогою сфери тіні. Мартіанові асоціації також відсилають читача до принципу гномону, оскільки він вважає, що сам приречений завше кидати тінь на близьких, та без тіні часовимір (поступ) неможливий.

Якщо в “Адвокаті Мартіані” семіотика часу підпорядкована філософським проблемам твору, то мистецький приклад вирви часу, що “стягує” до себе інтенційність кількох століть, переконливо засвідчує драматична поема “У пуці”. Її герой – скульптор, до речі, в останній драмі (“Оргія”) Леся Українка повторює цей професійний вибір. Скульптура – мистецтво візуального спротиву часу, і тому в її образах завжди закодовані питання безчасся, позачасся, міжчасся. Перевага цього виду мистецтва є очевидною в антитезі життєвих моделей, які так сформулювала письменниця, послуговуючись біблійними міфологемами: “...Марта дбала про потреби часу, / Марія ж прагнула того, що вічне” [8, 64].

Яскравим прикладом запозичення деталей з часового прошарку, що не відповідає задекларовано-подієвому в тексті, в драмі “У пуці” можна вважати алюзію на Венеру Мілоську. Річард Айрон, сповідуючи унікальність втілення мистецької фантазії, апелює до нон-фініто “статуї без рук”. Як притча сприймається його аргумент на користь унікальності мистецького шедевр.

Один артист,
на ймення невідомий, хоч славетній,
лишив нам статую без рук. Минули
роки, віки, тисячоліття... Досі
та статуя не має рук. Я бачив
багато проб ті руки доточити, –
артисти не послідні їх робили,
і що ж? До статуї ніщо не йде,
робота покоління не злилася [8, 106–107].

Скульптура Венери Мілоської, яку легко впізнати через відсутність рук, дійсно мала виняткову долю. Це зображення богині любові Афродіти з білого мармуру двометрової висоти було знайдене на острові Мілос 1820 р. і нині знаходиться в Парижі. Створена у II ст. до н. е. невідомим автором, ймовірно, Агесандром або Александром Антиохійським (раніше приписувалась Праксителю), вона оповита численними легендами. Коли Венеру Мілоську вперше виставили у Луврі, вражений письменник Шатобріан визнав, що Греція ще не давала кращого свідчення своєї величі. Чимало пропозицій про положення рук та композиційну цілісність цієї блискучої скульптурної роботи згодом завершилися спробами відтворити первісний образ чарівної Венери, але вони не призвели до бажаного результату. Як бачимо, якщо йти за буквою, то у тексті Лесі Українки допущена помилка: у XVII ст. згадка про Венеру Мілоську – це нонсенс, адже знайдена вона була значно пізніше. Проте за духом цей приклад виглядає цілком доречним і переконливим. У творах Лесі Українки така кореляція хронологічних запозичень

у сфері культури посідає важливе місце у розмаїтті авторського художнього інструментарію.

Часові координати “У пуці” Леся Українка зазначає доволі приблизно: “діється в XVII ст.” За спостереженнями Л. Залеської-Онишкевич, XVII ст. як “доба твору” суголосна його “добі творення”, що відзначалась помітними змінами у культурних процесах. Безсумнівно, часове тло письменницею вибрано не випадково: цей вік називають альфою і омегою західноєвропейського мистецтва. Його “перехідність” визначається здатністю бути “одночасно і акумулятором ідей попередніх епох [...], і генератором принципово нової ідеології [5, 7]. Естетичний досвід Відродження переосмислювався зачинателями бароко та класицизму, що послідовно трансформували ренесансний антропоцентризм. Це був період ідеологічної толерантності і поліфонічності, рубіж двох глобальних історичних систем – середньовіччя і Нового часу, вік реформ і відкриттів. XVII ст., як вважає культуролог М. С. Каган, не самодостатнє, воно немислиме без епохи Відродження, оскільки здійснює “перехід в переході”: від “ренесансної гармонійної рівноваги протилежних потенціалів культури [...] до завоювання безумовної переваги одного з тих потенціалів, багатство проявлення якого в різних областях культури відповідало змісту поняттю *Просвітництво*” [4, 10]. Майстри нового покоління, як показано в драмі “У пуці”, виховані на художніх традиціях Ренесансу, роблять спробу розриву з ними, тяжіючи до академічної канонізації, класицистичних орієнтирів, стилізації та зародження реалістичних тенденцій. У XVII ст. італійська школа – *alma mater* головного героя “У пуці” – певною мірою зберігала за собою статус лідера в мистецтві Європи, але це був також початок занепаду, який навіть у XVIII ст. ще не був до кінця усвідомлений. Леся Українка описує венеційські споруди як диво святкової легкості, мальовничої елегантності, але Річард Айрон гостро переживає здрібнення естетичних пошуків митців, констатує виродження Ренесансу. Наголошуючи на цих відчуттях, авторка фактично здійснює хронологічний зсув, який дозволяє побачити наступ маньєризму, що насправді заявив про себе з XVI століття, передуючи бароко.

Разом з тим крізь незавершені роботи Річарда Айрона проглядаються новаторські мистецькі тенденції, що мали місце в умовах постренесансової кризи. Усвідомлюючи дискомфорт у межах італійської “альфавети хисту”, зорієнтованого на герметизм і “млявість” *чистого* мистецтва, митець виношує більш демократичну концепцію мистецтва, хоч і не позбавлену високої шляхетності, що спонукає його приєднатися до земляків, які свою віру в ідеальне християнське суспільство мали намір втілити на американській землі. Лесі Українці вдалося відтворити роботу скульптора, який не лише в соціальному виборі, але і в творчості інтуїтивно рухається “за мрією”: зазвичай він контролює творчий процес свідомістю, що посилюється на етапах наближення до реалізації задуму. Річард Айрон приділяє особливе місце психологізму образу, виконаного в реалістичній манері, однак близький і до пошуків скульпторів-неокласицистів XIX століття. Риси, які скульптор хоче зафіксувати у своєму ескізі скорботної матері, не викликають асоціацій з традиційним зображенням мадонн. У його ідеї вгадуються спроби повернення до цього образу художниками пізнішого часу, коли був втрачений релігійний канонізм,

закріплений церковними стереотипами. Задум Айрона радше нагадує роботу “Mater dolorosa” скульптора-неокласициста Ж. Баптиста Карпо (1827–1875), який створив богоматір в образі задуманої жінки у шалі з легким поворотом голови.

Поміж панівними ідеями, що уособлювали духовну природу Афіні (“богині античні”) і Єрусалиму (“мадонни”) митець послідовно шукає нові орієнтири, власний стиль. Магістральним орієнтиром для Річарда Айрона стає нідерландська образотворча школа. Як і Рембрандт у живописі, герой Лесі Українки прагне пластичними засобами відтворити характерність, поєднуючи чуттєвість і візіонерство. Отож, як новатор, він прокладав рембрандтівський шлях у скульптурі. Однак невдачі Айрона доводять: коли ідеал з розмитими критеріями перекриває канали творчої енергії, спостерігається дисбаланс ірраціонального та раціонального на користь останнього, що призводить до болісної фрустрації. Подібний пресинг позитивізму, який підпорядковує собі внутрішній світ Річарда Айрона, що поступово втрачає перспективи творчого зростання, переживав у тому ж таки XVII ст. відомий художник Нікола Пуссен. Самореалізація Айрона ускладнена відкритим конфліктом між митцем і пуританською ідеологією, адже остання ігнорувала естетичні цінності, задовольняючись “покресами” біблійного змісту. Релігійні спільноти переважно вбачали розтлінний вплив “сідонського” мистецтва, піддаючи мистецьку фантазію інквізиції, і Айрон став жертвою їхньої агресії. Натомість свій шлях у річищі мистецького поступу може прокласти небіж Айрона Деві. Варто звернути увагу, що його пластичні шаржі з хліба нагадують “моментальні портрети з глини” політиків француза О. Дом’є, який збагатив жанрову палітру скульптури у XIX ст.

У драматичній поемі “У пущі” пересікаються тенденції різних культурних шарів. Приміром, історія знищення скульптури індіанки можна асоціювати з погромами іконоборців, зокрема іконоборчим повстанням 1566 р. Загалом трагедія Річарда Айрона, суголосна “фатальній невдачі Відродження” та вихолощенню творчої концепції, зорієнтованої на авторитаризм ідеологічних (релігійних) цінностей. Є підстави стверджувати, що скульптор Лесі Українки репрезентує прихід нового часу – індивідуалістичної доби фаустівської культури, нову естетику, що базувалась на діалозі *ratio* і *emotio* та заперечувала ідеологічну залежність митця.

Водночас драматична поема Лесі Українки “У пущі” є прикладом порушення проблематики “сучасної омасовленої культури поп-арте” (Н. Малютіна). У ній можна знайти не лише прообрази маскультури, але й кітчу. Як зазначає Т. Гундорова, “з часів, коли у французькому та італійському класицизмі XVII–XVIII ст. (Н. Пуссен, К. Лоррен, Ж.-Б. Грез, Ж.-Б. С. Шарден, Г. Рені) формується естетика стилізації [...], можна говорити про передумови появи кітчу в мистецтві [1, 23]. Конфлікт навколо масового мистецтва у творі розгортається в американській колонії, де формуються тенденції стандартизації смаків обивателів. Айрон відмовляється від пріоритетів комерційного зиску, що для нього рівноцінне естетичній мімікрії.

Таким чином, в історії Річарда Айрона закодований драматизм історії образотворчого мистецтва упродовж кількох століть, який працює на загальну ідею твору. Сюжет, образи, знакова парадигма, коди та субкоди драми “У пущі” дозволяють побачити в творчості скульптора перетин культурологічних концепцій

XV–XIX сторіч та проєкцію основних проблем розвитку мистецтва у майбутньому. Характерне для Лесі Українки “стискання”, “стягнення” часу має місце в ряді драматичних творів. Свого часу Олена Пчілка зауважила, що молода Леся Українка проходить ті стильові етапи, що характерні для всього розвитку письменства. Кожний великий художник у своїй еволюції зазвичай приречений на таку трансформацію у пошуках себе. Однак цей досвід для письменниці став етапом для формування власного стилю, якому притаманний хронологічний синтетизм, фокусування темпоральних “акордів”, а подекуди і волюнтаристські “зсуви” деталей, що сприяє нарощенню часових координат сферичності культурного простору художнього тексту.

Література

1. Гундорова Т. Кітч і література. Травестії / Т. Гундорова. – К. : Факт, 2008. – 283 с.
2. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в контексті міфологій / О. Забужко. – К. : Факт, 2007. – 640 с.
3. Історії літератури : [зб. ст.] / [упор. Галета О., Гулевич Є., Рибчинська З.]. – К. : Смолоскип ; Львів : Літопис, 2010. – 368 с.
4. Каган М. С. XVII век в его отношении к прошлому и будущему европейской культуры / М. С. Каган // XVII век в диалоге эпох и культур : [материалы науч. конф.]. – СПб. : Изд-во СПб. филос. об-ва, 2000. – Вып. 8. – С. 9–10.
5. Скакун А. А. XVII век как альфа и омега истории западноевропейской культуры / А. А. Скакун // XVII век в диалоге эпох и культур : [материалы науч. конф.]. – СПб. : Изд-во СПб. филос. об-ва, 2000. – Вып. 8. – С. 7–8.
6. Турган О. Універсальні категорії в системі літературного твору (модерністська та постмодерна світоглядно-художні парадигми) / О. Турган, Т. Гребенюк. – Запоріжжя : Просвіта, 2008. – 292 с.
7. Українка Леся. Адвокат Мартіан // Українка Леся. Зібр. тв. : [у 12 т.]. – К. : Наук. думка, 1977. – Т. 6. – С. 9–70.
8. Українка Леся. У пущі // Українка Леся. Зібр. тв. : [у 12 т.]. – К. : Наук. думка, 1976. – Т. 5. – С. 9–134.

Анотація

Стаття порушує проблему “стискання” часу як художнього прийому в творчості Лесі Українки на прикладі драматичних поем “Адвокат Мартіан” та “У пущі”. Феномен часу в письменниці знаходить багатоаспектне виявлення. Заслуговує уваги семантика образів клепсидри і сонячного годинника, використання переміщення культурних фактів з часових прошарків минулого і майбутнього в “добу твору”. Семіосфера та кодифікація текстів доводить характерний для стилю Лесі Українки синтез культурологічних концепцій кількох сторіч.

Ключові слова: біфуркація, семіотика, ренесанс, бароко, неокласицизм.

Аннотация

Статья поднимает проблему “сжатия” времени как художественного приема в творчестве Леси Украинки на примере драматических поэм “Адвокат Мартиан” и “В пуще”. Феномен времени в писательницы находит многоаспектное проявление. Заслуживает внимания семантика образов песочных и солнечных часов, использование перемещения культурных фактов из временных слоев прошлого и будущего в “эпоху произведения”. Семіосфера и кодификация текстов доказывает характерный для стиля Леси Украинки синтез культурологических концепций нескольких столетий.

Ключевые слова: бифуркация, семиотика, ренессанс, барокко, неоклассицизм.

Summary

The article raises the problem of time “compression” as poetic method in Lesya Ukrainka works taking the dramas “Lawyer Martian” and “In the Forest” as an example. The phenomenon of time has multidimensional detection. Noteworthy semantics of images of hourglass and sundial, usage of moving of cultural facts from past and future in the “time of the work”. Semiosphere and codification of texts shows specific style of Lesya Ukrainka which contains cultural conception synthesis of several centuries.

Keywords: bifurcation, semiotics, Renaissance, Baroque, Neo-classicism.

УДК 821.161.2-93

Куца Л. П.,
кандидат філологічних наук,
Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка

ГРА ХРОНОТОПІВ У ПОВІСТІ ІВАНА АНДРУСЯКА “ВІСІМ ДНІВ ІЗ ЖИТТЯ БУРУНДУКА”

Проблема часопростору є досить перспективною у царині дослідження творів дитячої літератури, оскільки торкається якнайширшого спектру поетики, починаючи від жанру і аж до проблеми читацької рецепції. Повість “Вісім днів із життя Бурундука” уже своїм заголовком “заохочує” до її аналізу саме під таким кутом зору. У ньому І. Андрусак посилає читачеві “перший сигнал”, “створює потрібну йому енергетично-психологічну хвилю очікування, сприйняття зображуваного, дає емоційний та інтелектуальний старт” [4, 164].

XXI століття відкриває нові тематико-стильові модифікації дитячої художньої прози, незважаючи на глибинну традиційність образу дитини, особливо дитини незвичайної, здібної, талановитої. Новою у контексті висловленого постає, безумовно, парадигма дитинства, ставлення сучасної дитини до свого буття у родинному колі і у школі. Звертаючись до жанру шкільної повісті, І. Андрусак не тільки виводить переживання часу і простору із сфери несвідомого у царину свідомості, а на перехресті традицій творить нову дійсність, яскраво забарвлену сьогоденням. У детальному аналізі “співпраці” хронотопів у названому вище художньому творі, особливостей хронотопного мислення сучасного письменника полягає **актуальність статті**.

Прочитання повісті “Вісім днів із життя Бурундука” крізь призму хронотопної теорії видається нам досить результативним ще й тому, що автор із твореного ним художнього світу сучасності свідомо чи несвідомо звертається до майбутнього. Так, осмислюючи ключові поняття про час, Н. Копистянська писала: “Сучасність окреслює звернення до майбутнього, вона породжує бажання сподіватися на прийдешнє як на добро, яке поки не існує, але могло би існувати, і викликає тривогу про те, яким страшним може бути близьке чи далеке майбутнє, якщо не змінити теперішнє” [4, 38–39]. Звідси час у дитячій літературі має естетичну, пізнавальну, а також і виховну мету. Важливим аспектом дослідження часу і простору в художньому творі є виокремлення домінантних хронотопних зв'язків,