

Наталя Тихолоз

## ВІД КАЗКИ ДО АНТИ-КАЗКИ: КАЗКОВІСТЬ ЯК КОМПОНЕНТ ПАРАТЕКСТУ У ТВОРЧОСТІ ІВАНА ФРАНКА

Казка — поняття ширше, ніж жанр.  
Володимир Пропп

Казка у Франковій творчості, та й загалом у художній літературі, виступає не тільки як *генеологічна категорія* (тобто самостійний жанр, як-от більшість казок про тварин зі збірки “Коли ще звірі говорили”, або ж домінуючий чи рецесивний генеологічний чинник у скомплікованих жанрових структурах — казках-поемах, казках-драмах, казках-притчах тощо), а й у функціях *паратексту* (як компонент заголовкових і підзаголовкових структур) та *факультативного елемента поетики*, додаткового (отже, не жанротвірного) образотворчого засобу. Тому, гадаємо, слід розрізняти власне *казку* як поняття генеологічне й *казковість* як поняття ейдологічне, як тип образності. Перефразовуючи міркування Ю.Клим’юка про притчевість у її принциповій відмінності від притчі, можна сказати, що казковість не робить твір казкою за жанром, оскільки це лише стильовий різновид у системі художніх засобів<sup>1</sup>. Казковість лише орнаментує текст елементами казкової поетики, але не визначає концептуальної єдності художнього цілого.

Отже, *казковість* — це тип художньої умовності, вид мистецького узагальнення: використання поетики казки в літературних творах неказкової жанрової природи у функції додаткового, підрядного, другорядного художнього засобу. Казковість як художній засіб становить специфічний естетичний код літератури, співвідносний із такими метажанровими кодами, як міфологізм (неоміфологізм), притчевість (параболічність), публіцистичність, сатиричність, філософічність та ін., а не з жанрово-родовими категоріями. Казковість може виявлятися в художньому творі будь-якого жанру:

1) на рівні *змісту*: проблематика добра і зла, правди і кривди, ідея невідвратної перемоги добра над злом, оптимістично-життєствердний пафос, чарівно-героїчна, соціально-побутова та природописна тематика;

2) на рівні *внутрішньої форми*: у сюжетно-образній організації твору — елементи казкової фантастики, тобто казкові події (ланцюги подій) та персонажі (групи персонажів), казковий хронотоп (умовно-фантастичний, метаісторичний; опозиція свого й чужого царства, ліс як простір небезпеки, роздоріжжя як ситуація вибору); у композиційній організації (казкові зачини та кінцівки, трикратність дії, образ казкового оповідача);

3) на рівні *зовнішньої форми* твору: мовностилістичні казкові формули і кліше (ініціальні, медіальні, фінальні), типові казкові тропи і фігури (гіперболи, літоти, персоніфікації, трикратні повтори, ампліфікації тощо).

Певна річ, усі часткові вияви казковості самі по собі не жанротвірні, тільки стилетвірні. Однак, вивчаючи казкотворчість письменника як цілісну естетичну систему, годі оминати і її маргінальні, периферійні, сказати б, “прибережні” зони, де казка межує з не-казкою, а казковість переходить у неказковість. Тим більше не випадає зігнорувати тексти, заголовний номінатив яких містить чітке авторське окреслення “казка” — навіть якщо нічого казкового в них немає.

<sup>1</sup> Пор.: Клим’юк Ю. Притчевість // *Лексикон загального та порівняльного літературознавства*. — Чернівці, 2001. — С.446.

Завдання цієї статті й полягає саме в тому, щоб на засадах сучасної генології кваліфікувати естетичні функції казковості як поза- й метажанрового феномену в кожному конкретно-текстуальному випадку.

Як письменник із високим рівнем генологічної свідомості, І.Франко часто давав своїм творам заголовки чи підзаголовки, що містили жанрове означення (наприклад, “Нічні думи”, “Тюремні сонети”, “Галицькі образки”, “Зів’яле листя. Лірична драма”, “Майові елегії”, “Коваль Бассім. Арабська казка”, “Коли ще звірі говорили. Казки для дітей”, “Вівця й Цап. Байка”, “Свинська конституція. Політичне оповідання з Галичини”, “Майстер Чирняк. Комедія в одній відслоні”, “Сон князя Святослава. Драма-казка в 5 діях” та багато інших). Та не завжди терміни, що фігурують в авторських заголовкових структурах, мають суто генологічне значення. Іноді їх вжито радше в метафоричному, сугестивно-асоціативному сенсі або ж вони вказують не так на жанрові особливості текстів, як на провідний пафос, художню концепцію, стильову визначеність тощо. Подібну ситуацію спостерігаємо і в мистецькій практиці Франка-казкотворця.

У його творчості натрапляємо на тексти з авторськими заголовками чи підзаголовками, в яких міститься термін “казка”. До таких текстів належать: пентаптих (цикл із п’яти віршів) “Правдива казка” (датується 1880 р.), незакінчена філософська поема “Снігова казка” (приблизно датується 1880–1881 рр.), “літня казочка” “Мавка” (1883), “зимова казка” “Поєдинок” (1883), філософське оповідання-диспут “Хома з серцем і Хома без серця” (1904) (зокрема, первісний варіант із підзаголовком “Казка”) та притча “Будяки” (1905), яка в першодруці також мала субтитул “Казка”. Проте всі ці твори, які, здавалося б, мають жанровизначальний маркер у заголовковому комплексі, – не казки *ab definitio*. Тому кваліфікацію “казка” тут слід розуміти не як генологічне поняття, а як певний символ, смисловий ключ для розуміння всього твору, оскільки авторський заголовок (чи підзаголовок) – це важливий складник композиції, невіддільна (навіть, так би мовити, привілейована) частина художнього цілого, яка відображає задум творця, вказує на первісну авторську інтерпретацію. Заголовок “<...>” є насправду іпостассю самого твору – в його адресованій читачеві авторській інтерпретації. Авторська інвенція називання – це первинна інтерпретація твору з погляду його автора, адже будь-яка інтерпретація – це не що інше, як та чи та маніфестація пошукуваної сутності – шляхом переходу в іншу текстуальність”<sup>2</sup>. Заголовок, отже, – це не просто структурна частина художнього твору, елемент його композиції (хоча це незаперечний факт); він водночас повноважно репрезентує художню концепцію й сам текст у його ідейно-естетичній цілісності та повноті. З назви починається “знайомство” реципієнта з текстом. Із заголовним номінативом мимоволі, несвідомо пов’язуються і горизонт сподівань реципієнта, і певна прогностична модель розуміння тексту як його герменевтична передінтерпретація, оскільки весь зміст твору часто-густо закодований у його назві. Безперечно, заголовок – це свого роду еквівалент тексту, хоча сам твір не завжди тотожний своїй назві. Нерідко назва пов’язана з “етикетуванням жанру, що активізує “директивну” функцію заголовка – щоб твір сприймався через норму жанрової конвенції, рідше як відхилення від цієї норми”<sup>3</sup>.

Саме як рідкісний випадок відхилення від норми жанрової конвенції сприймається жанровий маркер-етикетка у заголовку Франкової “Правдивої казки”. Адже

<sup>2</sup> Тюпа В. И. Произведение и его имя // *Литературный текст: Проблемы и методы исследования* / Аспекты теоретической поэтики: К 60-летию Н.Д.Тамарченко: Сборник научных трудов. – Москва; Тверь, 2000. – Вып.6. – С.12.

<sup>3</sup> Славова М. Попелюшка літератури. Теоретичні аспекти літератури для дітей. – К., 2002. – С.66–67.

пентаптих “Правдива казка” важко назвати казкою в генологічному значенні. Нічого казкового цей твір не має. Ба більше, “Правдива казка” — це, властиво, *анти-казка*. Про це свідчить і її *оксюморонний* заголовок, і сам текст. Лексема “казка” переважно викликає у реципієнтів позитивні асоціації. Вона пов’язується з дитинством, чимось гарним, приємним, “романтичним”, а отже — нереальним, фантастичним, таємничим, вигаданим, тобто таким, що не може бути насправді, неправдивим. Недаремно слово “казка” в розмовно-побутовому мовленні нерідко вживається у значенні “те, що не відповідає дійсності; те, чого не було, не може бути; вигадка, байка, дурниця, неправда, побрехенька”. У такому нетермінологічному значенні лексеми “казка” і “байка” синонімічні. До речі, саме з таким семантичним навантаженням дуже часто послуговувався цим словом І.Франко<sup>4</sup>.

Позитивні асоціації, які викликає лексема “казка”, очевидно, пов’язані не лише з приємними спогадами дитинства, а й зі специфічними, суто жанровими рисами, а саме з тим, що казка закінчується щасливо, перемогою добра над злом.

Незважаючи на те, що в заголовку Франкового пентаптиха поєднуються поняття непоєднувані, антитетичні, протилежні, контрастні, читач усе-таки своє жанрове очікування підсвідомо пов’язує з казкою. До того ж логічний наголос падає на граматичну основу називного речення — “Правдива *казка*”. Однак уже з перших рядків стає зрозумілим те, що казковість цього твору лише ілюзорна. Єдиною “казковою” рисою пентаптиха можна вважати хіба що образ ворона<sup>5</sup>, що “кряче, недолю віщує” (т.2, с.307) чотирьом героям (sic! — не трьом, як звичайно у казках) — селянинові, матері, парубкові і дівчині (такий набір персонажів більш характерний для обрядової поезії зимового циклу — колядок і щедрівок). Щоправда, ворон як символ горя, передвісник смерті, найкровожерніший із птахів найчастіше, мабуть, усе-таки фігурує в українській народній поезії, а не прозі<sup>6</sup>. Натомість у народних казках подибуємо Ворона Вороновича, який уміє віднаходити живу й мертву воду, а також славиться репутацією викрадача дівчат. Відтак образ ворона у творі І.Франка, гадаємо, має радше народнопоетичне (пісенне), аніж власне казкове коріння. Анти-казковий і песимістичний фінал “Правдивої казки”: “Тут батько, тут мати важенько зітхає, / Тут брат, тут сестра тайком сльози втирає, — / Над хатою горе зависло грозяче; / Всіх серця здавила таємна тривога, / Бо всім постелилась терниста дорога, — / А ворон на стрісі все кряче та й кряче” (т.2, с.308).

Жанрове очікування не виправдане. Читач ошуканий, бо казковість Франкового пентаптиха — це тільки фікція, примара. І тут чи не найсильніше виявляє себе (вступає в силу, ба навіть перевищує свої граматичні “повноваження”) другорядний член речення, заголовкове означення “*Правдива казка*”. Головний член речення наче міняється з другорядним місцями: визначальною, провідною в рецепції пентаптиха стає означення “правдива”, натомість смислове навантаження підмета “казка” переноситься в підтекст. Твір сприймається не як казково-оптимістичний,

<sup>4</sup> Пор. у сонеті “Сікстинська мадонна”: “О Бозі, духах мож ся сумнівати / І небо й пекло *казкою* вважати (себто вигадкою, брехнею; курсив наш. — Н.Т.), / Та ти й краса твоя — не казка, ні!” (Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1976. — Т.1. — С.147. Тут і далі цитуємо це видання, зазначаючи в дужках том і сторінку). Аналогічно і з терміном “байка”: “Е, байки, фантазії! Я маю інші види і прошу мені не забирати часу подібними придибашками!” (т.15, с.444); “Але то байка! І так вона діпне свого!” (т.14, с.287).

<sup>5</sup> Пор.: “Казкові поняття переважно поєднані із зозулею, голубами, ластівками та *воронами* (курсив наш. — Н.Т.)” (Головацький Я.Ф. Виклади давньослов’янських легенд, або міфологія. — К., 1991. — С.51).

<sup>6</sup> Див.: Костомаров Н. И. Об историческом значении русской народной поэзии // Костомаров М.И. Слов’янська міфологія: Вибрані праці з фольклористики й літературознавства. — К., 1994. — С.100–101.

а як похмуро-реалістичний, сумний, навіть трагічний у своїй правдивості. Хоч це й парадоксально, але іменник “казка”, задекларований у заголовку, не пом’якшує загальної печальної тональності, а навпаки — додає ще більшого трагізму творові, адже реципієнт, запрограмований назвою і жанровим очікуванням, підсвідомо постійно порівнює текст із казкою.

Окрім *оксюморонного* заголовка “Правдива казка”, у творчості письменника трапляються також і “календарні” назви з “казковим” компонентом (тобто назви, що вказують на зв’язок тексту з певною порою року — зимою, весною, літом, осінню), як-от: “Святовечірня казка”, незакінчена рання поема “Снігова казка” та прозові твори “Поєдинок” і “Мавка”, які відповідно мають авторські підзаголовки “Зимова казка” і “Літня казочка”.

Події в “літній казочці” “Мавка”, як і передбачає авторський підзаголовок, відбуваються влітку. Хоча згодом “автор розширює часові межі твору й подає опис лісу в різні пори року (динамічний пейзаж)”<sup>7</sup>, як-от: “В сні і на яві вона (Гандзя. — *Н.Т.*) прислухалася до неї (лісової пісні. — *Н.Т.*) зимовими вечорами, коли ревла буря і ліс стогнав, як тисячі ранених на побоевищу; любувалася нею весною, коли теплий вітер ледве-ледве ворухив вогкі ще, безлисті, а вже свіжими соками налиті гіллячки; прислухалася до неї в пекуче *літнє* (курсив наш. — *Н.Т.*) полудне, коли вітру не було чути, а проте по верхів’ях лісових дерев ходив якийсь темний шепіт, мов зітхання або мов сонне лепотання задріраних на сонячній спеці дерев” (т.15, с.92). Однак така “інтенсифікація” часу все-таки пов’язана радше з психічним станом героїні, “нервовою, тендітною Гандзиною істотою” (т.15, с.92), аніж із власне подієвим часом, який охоплює усього три *літні* дні.

Типологічно “Мавка” споріднена з Франковими оповіданнями про дітей “Малий Мирон” (1885) та “Під оборогом” (1905): п’ятилітня Гандзя, як і малий Мирон, “дивна дитина”, “якесь не таке як люди” (т.15, с.65). Дівчинка боїться залишитися сама в хаті, де її збентежена фантазія малює всілякі страхиття. Наприклад, грубий, дерев’яний гак “в її уяві був “кусікою”” (т.15, с.93). Казковому образу “страшної кусіки” протиставлено інші, також фольклорно-фантастичні, постаті — веселі лісові мавки. А “нужденна, вогка, понура” й тісна хата (простір страшної “кусіки”) контрастує з “великим”, “гомінким” та безмежним лісом (простором мавок). Антагоністичні постаті “кусіки” та мавок, таємнича незвичайність подій, антитетичне протистояння зла й добра, поганого й хорошого, страшного й веселого до певної міри витворюють атмосферу, близьку до казкової. Проте твір “Мавка” — не казка, а психологічна новела. Бо ж “кусіка” та мавка — не дійові особи, а лише виплід бурхливої поетичної уяви п’ятирічної дівчинки.

“Якесь уродилося таке слабеньке та мізерне, а тепер уже з місяць, то раз у раз як що говорить, то ніби в горячці! Наговорили їй нашибоваті баби про якихось мавок, а вона раз у раз про них, і в сні лише мавки та мавки!” (т.15, с.95) — так характеризує психічний стан героїні її мати. У дитячому сприйнятті світ мрії й уяви реальніший за реальний; натомість об’єктивна дійсність *de facto* виявляється значно жорстокішою і страшнішою, аніж наївні уявлення про неї. Скажімо, ліс насправді не такий уже гомінкий, веселий та безпечний, яким його бачить дівчинка, а й також “сумрачний” та “понурий”. Загалом світогляд Гандзі близький до міфологічного. Вона ототожнює себе з природою, світом лісу, беззастережно вірить у лісових духів та мавок. Як зауважує Т.Борисюк, “дійсність, казка та міф у дитячому, первісному світосприйманні людини гармонійно

<sup>7</sup> Луцишин О. У хронотопічному дзеркалі (Часопростір оповідань Івана Франка про дітей) // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. — 2000. — №6 (9). — С.35.

зливаються”<sup>8</sup>. Тож казковість у цьому випадку категорія не генологічна, а радше — психологічна; носієм і осердям її виступає не жанрова структура твору, а свідомість (точніше, підсвідомість) головної героїні. “Фантастична думка самої дитини стає реальністю казки”<sup>9</sup>. Тобто відбувається своєрідна *інтерналізація казковості*: світ казки існує не поза дівчинкою, а в межах її психологічного мікрокосму.

Віра у фантастичних істот — “таких добрих, таких гарних” мавок — призводить до трагічного, цілком неказкового, навіть анти-казкового фіналу. Одного прекрасного літнього дня п’ятилітня дівчинка помирає: “Отворені очі не блищали вже, тільки на устах застив розкішний усміх; видно, Гандзя тільки що перестала бавитися з мавкою” (т.15, с.95). Можливо, події, про які оповідає І.Франко в новелі “Мавка”, відбуваються на “розігри”, тобто в тиждень по Зелених святах, коли, за народними уявленнями, мавки танцюють, гуляють і бавляться. Зустріч та ігри з мавками, за повір’ями, завжди небезпечні; у більшості випадків вони доводять людину до летального кінця: “Якби недалеко від них (мавок. — *Н.Т.*) спав тоді (на розігри. — *Н.Т.*) хто, а не твердо, то бачив би їх крізь сон”; “Нявки можуть ссати людину і то не лише жінчину, але й мужчину й дитину. Така людина марніє, сохне, а в кінці вмирає”<sup>10</sup>; “Якби хто на розігри лишив дитину де сплячу на отвертім місці, то вони (нявки. — *Н.Т.*) їй щось таке вдіють, що вже більше ніколи не пробудиться”<sup>11</sup>.

Смерть дівчинки — переломний момент у рецепції всього твору. Адже до цього трагічного моменту настанова на вимисел, на казково-фантастичну логіку подій з неодмінним щасливим вислідом була як у головної героїні (внутрішньотекстова позиція), так і в читача (зовнішньотекстова позиція), який перебував у силовому полі авторського підзаголовка “літня казочка”. Фінал же твору (новелістична розв’язка) спростовує оптимістичні рецептивні прогнози і призводить до розщеплення в оцінці “чудесного” художнього світу “Мавки” — дисиміляції внутрішньо- та зовнішньотекстової точок зору. Якщо для маленької героїні її “лісова казка” справджується, а смерть як “вічний сон”, згідно з міфологічною логікою, обертається на ініціацію — упровадження в надприродну сферу, то для читача, згідно з емпіричною логікою реальності, історія дівчинки сприймається як трагедія. Гандзя реалізовує свою мрію, віднаходить свою “казку”: вона зустрілася з мавками, ба більше — сама стала мавкою (недаремно твір має заголовок “Мавка”), бо ж мавки — це “душі померлих дітей”<sup>12</sup>. Натомість Гандзина мати, читач та й сам автор сприймають усю цю історію зовсім не так “казково”, як п’ятирічна дівчинка, а навпаки — трагічно; для них “літня казочка” стає анти-казкою. Фантастично-чарівний світ дитячої уяви, мрії та віри в казку протиставлено реальному, безжально-жорстокому світові дорослих, дотик до якого і приводить Гандзю до фатального кінця.

Авторський “календарний” підзаголовок “*Зимова казка*” у прозовій версії “Поєдинку” досить загадковий. Бо ж події у творі навіть опосередковано не пов’язані із зимою (загалом встановити хронологічні межі подієвості цього Франкового тексту майже неможливо). Означення “зимова”, найімовірніше, вказувало не так на внутрішньо-, як на позатекстові чинники. Цей прозовий твір

<sup>8</sup> Борисюк Т. О. Мавка у творчості Івана Франка і Лесі Українки: типологія чи контактні зв’язки // Українське літературознавство. — Л., 1988. — Вип.50. — С.64.

<sup>9</sup> Исаева А. Заметки о поэтике современной зарубежной детской литературной сказки // Детская литература. — М., 1979. — С.144.

<sup>10</sup> Гнатюк В. Нарис української міфології. — Л., 2000. — С.127, 128–129.

<sup>11</sup> Нявки // Житє і слово. — 1895. — Т.3. — Кн.3. — С.384.

<sup>12</sup> Войтович В. Українська міфологія. — К., 2002. — С.285.

написано 19 листопада 1883 р. й одразу опубліковано в журналі “Зоря” (№22. – 15 (27) падолиста). Можливо, пізноосінній, листопадовий Львів 1883 р. був засніженим і нагадував письменникові зиму. До того ж “Поєдинок”, як і “Мавка”, – це, з сучасного генологічного погляду, радше психологічна новела, або “оригінальна притча-новела”<sup>13</sup>, аніж власне казка.

Мабуть, Франко назвав твір казкою тому, що в ньому йшлося про незвичайну, певною мірою, навіть фантастичну ситуацію – герць двійників, реального й фіктивного (причому з’ясувати, котрий із них справжній, читачеві вдається не відразу). Цей герць-двобій, вочевидь, символізує роздвоєння душі, розщеплення людської психіки на свідому й підсвідому межі. Не випадково епіграфом до Франкового твору були слова з “Фауста” Гете: “Дві душі живе в моїх грудях”. Дві душі, дві протилежні іпостасі однієї й тієї самої особи – реальний, справжній Мирон та Мирон-привид – борються між собою так, як бореться у казках добро зі злом, чесність із підступністю, вірність зі зрадою, життя зі смертю. В основі “Поєдинку” – прадавня, *архетипна* тема двійництва. А казка, як твердить К.Юнг, має здатність “конкретизувати архетипи”; “казка як спонтанний, наївний і нерerefлектований продукт душі, очевидно, не може виражати нічого іншого, як саме душу”<sup>14</sup>. Тож у Франковому визначенні слово “казка” могло вказувати і на генетичну спорідненість цього жанру з прадавніми (міфологічними) віруваннями, на первісну семантичну наповненість казки міфологічними сюжетами. Тема роздвоєння виявляється центральною не тільки в новелі “Поєдинок”, а й в інших творах митця: “Петрії і Довбушуки” (1875–1876), “На дні” (1880), “Лель і Полель” (1887), “Смерть Каїна”, “Похорон”, “Перехресні стежки” (1900), “Лісова ідилія”, “Хома з серцем і Хома без серця” (1904) та ін. Загалом у Франковій творчості тема двійництва, як твердить Т.Гундорова, “має глибинний морально-філософський і психоаналітичний смисл”; “<...> колізія двійництва служить метафорою самопізнання, символічним відчуженням свідомих і несвідомих протиріч індивіда”<sup>15</sup>.

Прикметно, що один із творів на тему роздвоєння, заснований на моделі близнюкового міфу, – оповідання “Хома з серцем і Хома без серця”, – автор первісно мислив саме як казку. Це підтверджує уривок під назвою “Хома з серцем” (з авторським жанровим підзаголовком “*Казка*”) – начерк алегоричного прологу до майбутнього філософського оповідання. І справді, початок цієї незакінченої редакції тексту яскраво свідчить про дотримання жанрових канонів казки, зокрема, героями тут виступають персоніфіковані абстрактні поняття – Доля і Біда, постаті яких віддавна фігурують в українських народних казках. Щоправда, в остаточному варіанті твору “Хома з серцем і Хома без серця” міра чарівного, фантастичного значно менша і виявляється тільки в окремих рисах першої частини. Наприклад, зачин дещо нагадує казковий: “Раз якось у двох різних селах Східної Галичини, але одного й того самого року, одного й того самого дня, а власне в провідну, або так звану Томину, неділю вродилися два хлопчики. Отим-то обох їх охрещено іменем Хома” (т.22, с.7). Функції “доброго чаклуна” виконує покровитель Хоми з серцем та Хоми без серця, “їх святий патрон, апостол Тома”, що “був ласкав до них обох і показав на них великі чуда” (т.22, с.7). Але ці “чуда”, за влучним висловом Л.Бондар, “гранично заземлені”<sup>16</sup> й далеко не “казкові”, хоча, з огляду на соціальний статус обох героїв, вихідців із

<sup>13</sup> Гундорова Т. Франко – не Каменяр. – Мельборн, 1996. – С.71.

<sup>14</sup> Юнг К. К феноменології духа в сказці // Культурологія. ХХ век: Антологія. – М., 1995. – С.343, 358.

<sup>15</sup> Гундорова Т. Цит. праця. – С.76.

<sup>16</sup> Бондар Л.П. “Коли екстремі ся стрічають”: (Студія над Франковою новелою “Хома з серцем і Хома без серця”) // Українське літературознавство. – Л., 1992. – Вип. 56. – С.86.

“хлопської хати”, уже те, що вони не вмерли від численних хвороб у дитинстві і попри тисячі перешкод дісталися до університету, — явище майже нереальне, заледве не фантастичне. Тож І.Франко транспонував свій первісний задум із казково-фантастичної площини, від якої залишилися хіба окремі рудименти в художній канві оповідання, у площину реалістичну.

Із підзаголовком “Казка” вперше було опубліковано й невеликий прозовий твір “Будяки” (Новий громадський голос. — 1905. — №1. — С.4–6), який невдовзі, як і “Хома з серцем і Хома без серця”, увійшов до Франкової збірки “Місія. Чума. Казки і сатири”. Щоправда, тут він утратив субтиткульне квазіжанрове означення; можливо, тому, що воно продубльоване в назві збірки: письменник зняв підзаголовки “казка”, оскільки на обкладинці нової книжки його малої прози вже стояла дефініція “Казки і сатири”. Поетика тексту і справді виявляє високий ступінь вторинної художньої умовності. Проте ця умовність не власне казкового, а радше алегорично-параболічного типу.

Художня структура твору лаконічно відбиває умовну, змальовану досить схематично, життєву ситуацію: усі зайві деталі відсікаються, залишаючи тільки ситуативний “кістяк”. Автор не конкретизує сюжетного хронотопу (на час подій непевно вказують хіба що окремі згадані в тексті реалії суспільного буття XIX ст. — політики, газетярі, візник, громадська толока тощо). У творі фігурують усього два персонажі (учитель та учень), імена яких не названо, вік, зовнішність, характер — не окреслено. Характеристики дійових осіб стосуються лише до моментальних психофізіологічних станів, тим часом як мотивація їхніх дій відсутня. Зовнішньої дії як такої немає.

У центрі твору — жвава бесіда між учителем та учнем. За цими умовними посталями вгадуються силуети євангельської пари — Христа і його послідовника — апостола. Ситуація, щоправда, дещо апокрифічна: у Франка учитель посилає учня в світ нести людям світло істини (ця передісторія, так би мовити, “винесена за дужки” твору, хоча й легко прочитується з розмови персонажів), проте той повертається зневіреним і просить у наставника поради. Лагідний та розважливий учитель повчає свого ображеного учня — він розповідає алегоричну історію з прихованим сенсом, пояснює і коментує її. Виглядає так, що твір побудовано за жанровою моделлю багатьох євангельських притч: (1) учні звертаються до Учителя за порадою чи запитанням; (2) Учитель дає відповідь в алегоричній формі (розповідає притчу); (3) пояснення морального сенсу притчі. При цьому перша й остання частини слугують коментарем для центральної, основної, в якій приховано головний зміст усього твору.

Відтак у тексті “Будяків” чітко виокремлюються два композиційні елементи: вставне оповідання (розповідь учителя про будяки), яке в загальному контексті набуває жанрових ознак притчі, і його ситуативне обрамлення (звернення учня до наставника й початок їхньої розмови та фінальне роз’яснення сенсу вчительової оповіді). Вставна історія про будяки, які вирости на громадській толоці, загрожуючи забрати чи не всю родючу землю, а потім, коли прорвало греблю і земля висохла, зникли, позначена притчевою символічністю та дидактизмом. Будяки — це уособлення людей, які породжують у суспільстві, на “просторій громадській толоці”, “стільки брехні, стільки фарисейства, стільки дрібної злоби, і безтямності, і нещирості” (т.22, с.30). Такі люди-будяки, на щире переконання учителя (та й самого І.Франка), мають зникнути, “перевестися”, але лихо само не мине — для цього потрібно докласти чималих зусиль. “<...> Не забувай про греблю, про ту греблю, що спиняє свобідний біг ріки, що задержує гнилизну і застій і сприяє ростові будяка! Греблю, синку, греблю треба розірвати! Ти бачиш

об'яви гнилизни й застою, а не добачив причини, яку треба усунути!" (т. 22, с. 34) — повчає учитель учня.

Саме притча про будяки — стрижнева в художній структурі твору: вона надає йому композиційної стрункості і ключова для його розуміння (недаремно сам твір Франко назвав "Будяки"). Таке превалювання вставного елемента дає змогу говорити про засіб обрамлення. Обрамлення являє собою повчальний коментар до вставної історії. Проте і вставна притча — це своєрідний символічний коментар до соціально-політичної ситуації тогочасного зовнішнього соціального світу. Увесь твір набуває ознак притчевості. Все це дає підстави дефініювати "Будяки" з погляду їх жанрової природи саме як соціально-філософську притчу, але аж ніяк не як казку. Тобто знову маємо справу з металогічним, асоціативно-неточним, а не автологічним, термінологічно визначеним генологічним найменуванням.

Уважний аналіз низки Франкових творів, елементом паратексту яких виступає лексема "казка", засвідчує детермінологізацію цього жанрового означника у структурі художніх текстів. Чи в складі оксюморонного або календарного заголовка, чи у функції квазіжанрового субтитулу-підзаголовка — однаково семантика "казковості" розмивається, розширюється, металогізується. Шляхи і форми цієї металогізації бувають різні. Слово "казка" у паратекстових структурах може свідчити про первісну творчу — не обов'язково жанрову! — інтенцію автора, так і не зреалізовану до кінця ("Снігова казка", "Хома з серцем і Хома без серця"); воно може вказувати й на підвищений рівень вторинної художньої умовності — і не конче власне казкової, а радше міфологічної за суттю, зокрема й демонологічної ("Мавка", "Поєдинок"), чи раціоналістично-дидактичної у своїй основі — притчево-параболічної ("Будяки"). Нарешті, металогізація "казковості" може набувати антитетичного характеру: перенесення основного значення терміна прямує до протилежного (за принципом "теза — антитеза") — казка перетворюється на анти-казку ("Правдива казка", почасти "Мавка"). Проте водночас окремі, поодинокі жанрові прикмети казки так чи так виявляються у творах неказкової жанрової природи.

*м. Львів*



*Передплачуйте "Слово і Час" — єдиний академічний літературознавчий журнал про українську та світову літературу.*

*Передплатний індекс — 74423.*

**Слово**

*Електронний варіант*

*на Web-сторінці за адресою:*

**і**

*[www.word-and-time.iatp.org.ua](http://www.word-and-time.iatp.org.ua)*

**Час**

