

Міністерство освіти і науки України
Державний заклад
«Луганський національний університет
імені Тараса Шевченка»

ВІТАЛІНА КИЗИЛОВА

**ДИНАМІКА УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ
ПРОЗОВОЇ КАЗКИ**

Монографія

**Київ
Талком
2020**

УДК 821.161.2.09-343

К38

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Луганського національного університету
імені Тараса Шевченка
(протокол № 11 від 26.06. 2020 р.)*

Рецензенти:

Бровко О. О., доктор філол. наук, професор, завідувач кафедри української літератури і компаративістики Київського університету ім. Бориса Грінченка;

Качак Т. Б., доктор філол. наук, професор кафедри фахових методик і технологій початкової освіти Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника;

Сабат Г. П., доктор філол. наук, професор кафедри романської філології та компаративістики Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка.

В. Кизилова

К38 Динаміка української літературної прозової казки :
монографія / В. Кизилова. – К. : Талком, 2020. – 211 с.

ISBN 978-617-7832-52-1

У монографії осмислено розвиток української літературної казки від XIX століття до сучасності. Окреслено стан дослідження казки у вітчизняному літературознавстві, уточнено питання термінології, розглянуто версії класифікації літературних казок. Схарактеризовано казкові принципи відображення світу, своєрідність літературно-фольклорної взаємодії в різні історико-культурні періоди. Спостережено процес розбудови фольклорного первня художньою літературою, жанрові пріоритети й літературні традиції авторської казки, тенденції її розвитку. Простудійовано жанрові модифікації, тематичні групи, окремі питання поетики авторського казкового тексту.

Видання призначене літературознавцям, учителям-філологам, студентам гуманітарних спеціальностей, усім, хто цікавиться питаннями розвитку української літератури для дітей та юнацтва, казки та її жанрових різновидів.

ISBN 978-617-7832-52-1

©Кизилова В.В., 2020

ЗМІСТ

Від автора _____ 5

Жанр літературної казки. Теоретичні питання _____ 8

- ❖ Жанрова специфіка літературної казки _____ 8
- ❖ З історії становлення й розвитку української літературної казки _____ 16
- ❖ Версії класифікації літературних казок _____ 20

Літературна казка Марка Вовчка. До проблеми авторського внеску в розбудову жанру _____ 24

Прозова казка Лесі Українки як явище українського модернізму _____ 36

Жанрові тенденції розвитку української літературної казки _____ 46

- ❖ Синтетична природа літературної казки. Жанрові модифікації _____ 46
- ❖ Циклічна організація літературних казкових текстів і творчість Зірки Мензатюк _____ 78
- ❖ Казка як інкорпорований текст _____ 89

Тематичний вимір української прозової літературної казки _____ 101

- ❖ Тема природи в авторській казці другої половини ХХ – початку ХХІ ст. _____ 101
- ❖ Категорія дива в українській новітній новорічно-різдвяній казці _____ 117

- ❖ Специфіка репрезентації урбаністичного простору в українській авторській казці _____ 126
- ❖ Історична тема в українській літературній казці: можливості жанру _____ 136

Питання поетики новітньої української прозової літературної казки _____ 148

- ❖ Мотив казкового твору як актуалізатор авторської концепції _____ 148
- ❖ Семантичні моделі кольорів у літературній казці другої половини ХХ ст. _____ 158
- ❖ Лексико-фразеологічний склад авторського казкового тексту (на прикладі повісті-казки Івана Андрусяка «Третій сніг») _____ 169

Вияв фемінних і маскулінних констант у літературній казці новітнього періоду (на прикладі циклу Марини Павленко «Півтора бажання. Казки з Ялосоветиної скрині») _____ 180

Післяслово _____ 188

Джерела _____ 190

Анотація _____ 208

ВІД АВТОРА

Казка – унікальний за своєю продуктивністю й популярністю жанр художньої словесності. Сягаючи прадавніх коренів (міфів і фольклорних джерел), в українській літературі вона наразі оформилась в потужну систему жанрових різновидів і модифікацій, тематичних груп, диференційована за функціями, адресністю, об'єктом зображення, чистотою жанрової структури. Рухаючись у напрямі обробки фольклорного первня, авторська казка корелюється з ним, акумулюючи в собі віяння кожної конкретно-історичної доби, репрезентуючи багатогранність світоглядного й художнього пошуку українського письменства.

У жанровій ієрархії літератури для дітей та юнацтва казка посідає провідне місце, що зумовлено її особливою комунікативною природою, здатністю діалогізувати з юним читачем різних вікових категорій (від дошкільнят до підлітково-юнацької аудиторії) з тем і проблем, котрі задовольняють їхні рецептивні запити. Це було спостережено багаторічним досвідом студіювання української літератури для дітей та юнацтва, викладанням дисципліни «Дитяча література з основами літературознавства» в Луганському національному університеті імені Тараса Шевченка.

Ця книга – результат тривалих спостережень над динамікою жанру казки в українській літературі, що розпочалися задовго до захисту докторської дисертації¹ і

¹ Кизилова В. Жанрово-стильова еволюція прози для дітей та юнацтва другої половини ХХ століття : дис. ...д-ра філол. наук : 10.01.01 / ДЗ «Луганський нац. ун-т ім. Тараса Шевченка», Луганськ, 2014. 427 с.

продовжуються донині. Матеріал представлено численними публікаціями [61; 62; 63; 64; 65; 66; 67; 68; 69; 70; 71; 72; 73; 74; 76; 77; 78; 79; 80; 81; 82; 83], апробовано виступами на наукових конференціях різних рівнів, навчально-методичних семінарах, у студентській аудиторії².

Об'єктом дослідження став масив художніх прозових казкових текстів XIX – початку XXI століть (Марко Вовчок, Леся Українка, О. Іваненко, Д. Чередниченко, О. Зима, В. Сухомлинський, Вал. Шевчук, В. Нестайко, З. Мензатюк, І. Андрусяк, М. Павленко, Ігор Калинець, Б. Харчук, Ю. Ярмиш, Я. Стельмах, Г. Малик, І. Жиленко, В. Близнець та ін.). Художній доробок розглянуто в *теоретичному* аспекті (осмислено стан дослідження казки у вітчизняному літературознавстві, уточнено питання термінології, розглянуто версії класифікації літературних казок, простудійовано жанрові модифікації, звернено увагу на питання поетики авторського казкового тексту), *історико-типологічному* (проаналізовано окремі твори, тематичні групи, визначено їх місце в загальнолітературному контексті).

З метою з'ясування динаміки української авторської прозової казки використано *історико-типологічний* (осмислення жанрової специфіки художнього твору); *культурно-історичний* (висвітлення авторської стильової своєрідності); *системний* (дослідження генези, формування цілісного уявлення про розвиток української прозової літературної казки на конкретному історико-літературному матеріалі) *методи* дослідження. У роботі залучено прийоми контекстуального прочитання творів, рецептивного, соціокультурного,

²Кизилова В. Українська література для дітей та юнацтва : новітній дискурс : навч.- метод. посібник для студ. вищих навч. закл. Старобільськ : Вид-во ДЗ «Луганський національний університет ім. Тараса Шевченка», 2015. 236 с.

структурного аналізу, гендерних студій.

Положення монографії дадуть можливість ширше поглянути на цей жанровий феномен, його місце в українському історико-культурному процесі, осмислити розуміння жанрово-стильової динаміки української прозової літературної казки в новітніх соціокультурних координатах.

Висловлюю сподівання, що книга стане цікавою й корисною теоретикам й історикам літератури, письменникам, викладачам, учителям, здобувачам вищої освіти.

ЖАНР ЛІТЕРАТУРНОЇ КАЗКИ. ТЕОРЕТИЧНІ ПИТАННЯ

Жанрова специфіка літературної казки

Казка – найпопулярніший жанр літератури для дітей та юнацтва. Вона, як і багато інших епічних жанрів, паралельно існує як у фольклорі, так і у формі авторської літературної творчості. Прикметно, що й у новітніх довідково-енциклопедичних працях літературну й фольклорну казку диференційовано. Літературна казка визначається як «художній твір письменника, який, модифікуючи жанрово-стильові особливості фольклорної казки, формує новий за якістю авторський текст із різними інтертекстуальними елементами (цитатами, ремінісценціями, алюзіями тощо)» [94, с. 568]. Поза сумнівом, літературна казка – текст, написаний художньою літературною мовою й належить конкретному авторові (авторам). Тому цілком логічним вбачається вживання дефініцій *літературна казка*, *авторська казка* як синонімічних.

Народна казка, яку почали збирати й публікувати ще на межі XIV – XV століть, свого теоретичного осмислення почала набувати у XIX ст. у працях німецьких збирачів казкового епосу – братів Грїмм. Вони по праву вважаються фундаторами європейського казкознавства, що спостерегла Г. Сабат [135, с. 7]. Фольклорна казка стала предметом наукових зацікавлень В. Анікіна, О. Афанасьєва, О. Брициної, Ф. Буслаєва, Ф. Ващука, Л. Дунаєвської, Л. Колмачевського, Є. Нейолова, Е. Померанцевої, В. Проппа, Г. Сухобруса, В. Юзвенко, та ін.

Розмежувати фольклорну й літературну казку одним з перших намагався М. Люті. Окреслюючи спільні риси обох жанрів, учений водночас наголошує на їх відмінних рисах, стверджуючи, що авторський текст, на відміну від

фольклорного, твориться свідомо й не пристосовується до надіндивідуальних потреб, очікувань і навичок усного розповідання [180, с. 14].

У працях «Скандинавська літературна казка», «До історії поняття „літературна казка”» [13; 14] в окремий жанр виділено літературну казку Л. Брауде. Дослідниця спостерегла трансформації фольклорного тексту в літературний, окреслила варіанти творення літературної казки, її становлення й розвиток. Л. Брауде наразі належить хрестоматійне визначення літературної казки: «Літературна казка – авторський, художній, прозаїчний або віршовий твір, заснований або на фольклорних джерелах, або цілком оригінальний; твір переважно фантастичний, чародійний, що змальовує неймовірні пригоди вигаданих або традиційних казкових героїв і, в окремих випадках, орієнтований на дітей; твір, в якому неймовірне чудо відіграє роль сюжетотворного фактора, служить вихідною основою характеристики персонажів» [4, с. 234].

Представники міфологічної школи наголошують на зв'язку казки з міфом. Н. Фрай говорить про казкову структуру, подібну до міфа [178, с. 12]. Є. Мелетинський наголошує на сюжетній спільності казки й міфа [101]. Л. Білецький акцентує увагу на присутності міфологічних мотивів у казці [7, с. 74–78]. На типологічній спорідненості казки й міфу наголошує В. Пропп [129], доводить зв'язок архаїчного міфологічно-ритуального світосприйняття (зокрема, обряду ініціації та пов'язаних із ним уявлень про смерть, потойбічний світ тощо) з жанровою структурою казки. Я. Славінський, окреслюючи взаємозв'язок казки й міфу, звертає увагу на генотипну присутність останнього в жанровій структурі казки [181, с. 166].

Питання про співвідношення літературної казки із фольклорною осмислене І. Лупановою [97]. Дослідниця зосередила увагу на пошукові фольклорних джерел літературної

казки, обґрунтувала тезу щодо орієнтиру авторського казкового тексту на художній світ народної **чарівної** казки.

Казково-літературні зв'язки вивчалися Т. Леоновою. На її думку, літературна казка – синтетичний жанр, що поєднує компоненти різних жанрів (власне фольклорної казки та різних літературних і нелітературних жанрів). Серед найсуттєвіших ознак літературної казки Т. Леонова виділяє багатофункціональність жанру, незвичний з погляду життєвих уявлень зміст, наявність фантастики, що зумовлює оригінальність образності та особливий ефект художнього відтворення дійсності, притаманні даному жанру замкнутість та стійкість форми, рух сюжету в умовному часі та просторі, несподіваність сюжетних ситуацій, повторюваність дій [91, с. 117].

М. Липовецький, дослідник історичної поетики літературної казки, вважає, що питання про співвіднесеність літературної казки з поетикою та художньою семантикою чарівної казки є ключовим для розуміння сутності цього жанру. Беручи до уваги одну із ключових проблем у галузі жанрової поетики – «пам'ять жанру» (М. Бахтін), дослідник визначає літературну казку «як самостійний твір з неповторним художнім світом, оригінальною естетичною концепцією, твір, що не лише в сюжетному, композиційному відношенні нічим не нагадує народну чарівну, а і образний матеріал бере з літературних або зовсім неказкових фольклорних джерел. Проте обмеженість змістовності жанрової форми літературної казки колом ціннісних орієнтирів, притаманних народній чарівній казці, підтверджує гіпотезу про присутність у підмурку будь-якої літературної казки нерозкладних елементів жанрового архетипу народної чарівної казки, її «пам'яті жанру» [92, с. 154].

Науковці твердять про генетичні й структурно-типологічні зв'язки літературної казки та фантастичної

літератури (А. Бритіков, Є. Нейолов, Є. Тамарченко, Т. Чернишова). Л. Овчиннікова наголошує на єдності їх функційних особливостей (ігрова, пізнавальна, розважальна) та структурних принципів (особлива роль вигадки в художньому світі, умовний хронотоп) авторської казки й науково-фантастичної літератури [119, с. 102].

Наукова фантастика апелює до наукових принципів; за їх допомогою автори переконують читача, що та чи та подія, описана у творі, ймовірно, відбулася чи відбудеться. Логічні пояснення фантастичного в науково-фантастичній літературі є ґрунтом для створення ілюзії реальності. Ні фольклорній, ні літературній казці це не властиво, адже вона «спрямована не на зображення й пояснення стану світу і його змін в результаті дії героя, а на показ стану героя в результаті успішного подолання ним бід, нещастя, перешкод» [128, с. 101]. У літературній казці відсутня спроба передбачити майбутнє на науковій основі, прогнозувати розвиток науки й техніки або гіпотетично пояснити суть подій та процесів, що відбувалися в далекому минулому.

Існує відмінність між літературною казкою й фентезі. «Фентезі як жанр конституює свій чарівний світ, що має міфологічне минуле. Тому автори фентезі на всіх рівнях тексту вводять і ретельно описують цю міфологію, часто ґрунтуючись на світовій та / або національно-ареальній міфології. У літературній казці міфологічні мотиви є ознакою не домінантною (як в жанрі фентезі), а факультативною, не сюжетоутворюючою, а фоновою, декоративною», – слушно відзначає О. Сорочотенко [143, с. 3]. У фентезі домінує друга реальність, вторинний світ, що потребує абсолютної довіри читача; він створений фантазією автора на підставі переосмислення міфів, легенд тощо.

Цікаві спостереження щодо спільного/відмінного між казкою, науковою фантастикою й фентезі знаходимо в Н. Дев'ятко [37]. Дослідниця акцентує увагу на їх відмінних коренях, особливому хронотопі, цілісності, зв'язку з міфологією і прогнозує з'яву нового жанрового утворення з використанням технологій впливу.

У вітчизняному літературознавстві студіювання літературної казки здебільшого прив'язане до осмислення її жанрової специфіки, особливостей розвитку в той чи той історичний період.

У праці Ю. Ярмиша [175] розглянуто розвиток української літературної казки за 50-літній період, досліджено її жанрові форми. Автором простудійовано природу казкового образу, з'ясовано специфіку введення сучасного матеріалу в літературну казку, здійснено аналіз деяких принципів і методів роботи письменників з фольклорними сюжетами.

Апелюючи до сюжетно-композиційних особливостей жанру, дослідник запропонував власну дефініцію літературної казки як жанру літературного твору «в якому в чарівно-фантастичному або алегоричному розвитку подій і, як правило, оригінальних образах та сюжетах у прозі, віршах та драматургії розв'язуються морально-етичні та естетичні проблеми» [174, с. 87]. Ю. Ярмишем згруповано авторські казки про природу, героїчні, фантастично-пригодницькі; зроблена проекція на синтетичне жанрове утворення – повість-казку із пригодницько-фантастичним сюжетом.

Висвітленню художньої специфіки літературної казки присвячені наукові студії Л. Дерези [38; 39]. Окремі висновки, зроблені дослідницею, засвідчують свою продуктивність в розбудові теорії жанру казки; цікавими видаються міркування й щодо зумовленості еволюції авторської казки універсальним характером народної творчості й об'єктивним розвитком

романтизму, а також версії дослідження синтетичних жанрових різновидів (казки-стилізації, казки-поєми, казки-пародії), виникнення яких Л. Дереза цілком закономірно пов'язує з провідними жанрами епохи романтизму – поемою й повістю.

У науковій праці О. Гарачковської [25] осмислено сюжетно-образну структуру та хронотоп української літературної казки 70 – 90-х років ХХ ст., її взаємозв'язок із фольклорною казкою. У роботі висвітлюється генеза жанру авторської казки в умовах заблокованої культури тоталітаризму, з'ясовується її жанрова типологія. Окрема сторінка праці – аналіз поезики віршованих літературних казок М. Стельмаха, В. Симоненка, Б. Чалого. Прозову казку в дослідженні розглянуто на прикладі творів Вс. Нестайка, В. Близнеця, В. Чухліба й М. Ткача.

Дослідниця виокремила жанрові модифікації літературної казки: розважально-дидактичні, сатиричні, казки-жарти, казки-поєми, казки-есе, пригодницькі казки, детективні казки і дійшла висновку, що їх, як своєрідну ідейно-художню цілість, характеризують проблемно-тематична широчінь, диференційований підхід до різних вікових груп реципієнтів – дорослих та дітей і водночас прагнення до поглиблення двоадресності казки, її цікавості й доступності для читача чи слухача будь-якого віку.

Жанр української літературної віршованої казки 1810 – 1830-х рр. як системне та цілісне художнє явище постає в дисертації О. Горбонос [31]. У ній визначено особливості жанрової моделі літературної казки, що сформувалась на ґрунті народної. Авторка на підставі аналізу літературних віршованих казок П. Білецького-Носенка й О. Бодянського переконливо доводить, що неповторність образного світу літературної казки виникає як результат жанрового синтезу народноказкової

поетики й індивідуально-творчих художніх сегментів в архітектоніці літературного жанру.

У царині українського казкознавства важливе місце посідають дослідження, присвячені аналізу казкової спадщини І. Франка. Варто відзначити роботи Н. Тихолоз [151] і Г. Сабат [134; 135]. Н. Тихолоз здійснила комплексний генологічний аналіз літературних казок І. Франка щодо естетико-функціональної типології їх жанрових модифікацій: розважально-дидактичної, авантюрно-сатиричної, власне сатиричної, філософсько-сатиричної та філософської. Оригінальні міркування авторки дали змогу запропонувати нові інтерпретації багатьох творів письменника, що позначені рисами казки: «чисті», змішані, синкретичні за жанровою структурою, схарактеризувати істотні особливості проблематики та поетики казкотворчості І. Франка, роль письменника в розвитку української літературної казки.

Дослідження Г. Сабат присвячені панорамному осмисленню й інтерпретації казок І. Франка, систематизації їх поетикальної бази й поясненню модерних проявів. Казкова лабораторія письменника постала в дослідженнях Г. Сабат як результат синкретизму реалізму, натуралізму, романтизму, неоромантизму, сюрреалізму, символізму, експресіонізму, імпресіонізму. Особлива увага в роботах приділена аналізу специфіки казкового стилю письменника на поетикальному рівні. Дослідниця запропонувала оригінальну диференціацію казок І. Франка, здійснену за різними параметрами; перспективним вбачається й вивчення ролі хронотопу в казкотворчості письменника, своєрідності інтеграції казки й байки в збірці «Коли ще звірі говорили», що позначилася на еволюції авторської казки ХХ ст.

Наукова розвідка О. Цалапової [164] – комплексна літературознавча праця, у якій з'ясовано особливості творення

казкового світу раннього українського модернізму. Дослідниця робить акцент на співвідношенні літературного чарівного світу й фольклорного пратексту, репрезентує класифікацію літературної казки залежно від рівня авторських втручань у канонічну жанрову модель. Оригінальними видаються міркування авторки щодо засобів та шляхів модернізації генологічних складників літературної казки, виявлення типологічної моделі нового казкового персонажа.

Аналіз казкознавчих досліджень, попри їх різноаспектний характер, дозволяє визначити спільні позиції більшості науковців, що стосуються динаміки жанру, його тісного взаємозв'язку з творчою індивідуальністю письменника. Як авторський текст, літературна казка взаємнюється письменницькою стильовою манерою, літературним напрямом, течією, періодом її створення. Утім, не можна заперечувати і прадавніх коренів жанру, зокрема, наслідування фольклорної казкової історії, що виявляється у принципах структурної організації, певних схемах моделювання сюжету, чарівності, фантастичній умовності, протистоянні сил добра і зла, пріоритетності позитивного героя тощо. Формат притягування – відштовхування індивідуально-авторських та фольклорних начал щоразу інший, на що передусім впливає творча настанова автора.

Літературна казка наділена надзвичайною пластичністю, вона здатна інтегруватися не лише в межах одного роду, а й синтезувати ознаки різних родів. У різні історичні періоди по-різному виявляло себе й наслідування міфологічної й фольклорної традиції, що, зокрема, залежало й від стильових тенденцій, зв'язку із соціокультурною ситуацією.

Літературна казка – авторський художній текст про вигадані події і явища, що сформований під впливом фольклорної традиції й індивідуально-авторських та жанрово-

стильових тенденцій. У процесі свого розвитку вона оформилася в потужну жанрову систему, має розгалужену класифікацію (про це йтиметься далі), характеризується системними зв'язками з іншими фантастичними жанрами.

З історії становлення й розвитку української літературної казки

Еволюція авторської казки пов'язана зі специфікою літературного процесу, а також своєрідністю літературно-фольклорної взаємодії в різні історико-культурні періоди. Особливості, притаманні українській літературній казці, почали складатися на ранніх етапах її розвитку. Спочатку вона рухалася в напрямку обробки фольклорних творів з максимальним дотриманням властивих їм ознак («Народные южнорусские сказки» (1869, 1870) І. Рудченка, збірники «Казки, прислів'я і т. ін., записані в Катеринославській і Харківській губ. І. І. Манжурою» (1890) та ін.). За слушним зауваженням О. Цалапової, доба романтизму в українській літературній традиції не засвідчила особливого потягу письменників до створення оригінальних казкових сюжетів. Винятком становили казки П. Білецького-Носенка («Три бажання», «Чудова вода», «Вовкулака», «Добриня та Цуцик» та ін.), П. Куліша («Півпівника»), М. Костомарова «Загадка» (переробка народної казки «Семилітка») [164, с. 43–45]. Нову сторінку авторської казки відкрила доба реалізму (друга половина XIX ст.): Марко Вовчок («Кармелюк», «Невільничка», «Дев'ять братів і десята сестриця Галя»), С. Руданський («Цар-Соловей»), Б. Грінченко («Книга казок віршем») та ін. При цьому письменники наповнювали чарівні твори викривальним та дидактичним змістом.

Справжнім розквітом жанру літературної казки в Україні прийнято вважати період кінця XIX – початку XX століття. Звернення письменників-модерністів (Леся Українка, Олександр Олесь, М. Коцюбинський, Катря Гріневичева, І. Липа, М. Черемшина та ін.) до цього жанру науковці пов'язують з культурними зрушеннями в суспільстві, поширенням філософських, культурологічних, мистецьких тенденцій доби (ідеї Ф. Ніцше, Р. Спенсера, фрейдизм, орієнтація на національні ідеали тощо) [164, с. 47]. Скарбницею української літературної казки є творчість І. Франка, в якій представлені твори цього жанру для різних вікових категорій (збірки «Коли ще звірі говорили», «Сім казок», казки-поєми «Лис Микита», «Абу Касимові капці», «Коваль Бассім» й ін.).

На початку XX століття авторська казка утвердилася як літературний жанр, набувши при цьому щодалі пластичніших (у порівнянні з народною) рис, ускладнила структуру, розширила зв'язки з народною і світовою культурою.

Українська літературна казка радянського періоду (20 – 80-ті рр. XX ст.) зазнавала злетів і падінь, заборон і періодів вільного існування. Її розвиток – складний процес, що супроводжувався полемікою, літературними суперечками, «опікуванням» офіційної критики та владних структур. Еволюція жанру відбувалась шляхом поступового відходу від зображення революційної боротьби засобами казки у 20 – 40-ві роки до фантастичних інновацій наприкінці 50-х, у 60 – 80-ті рр., затвердження вічних моральних цінностей, посилення філософічності, актуалізації міфологічного світогляду в останнє десятиліття XX – початку XXI століття.

Авторська казка радянського періоду часто була відповіддю на соціально-дидактичне замовлення, її художній світ відображав зв'язок із суспільно-політичною й соціально-побутовою реальністю, автори «обирали місцем дії не умовно-

казкову країну, але впускали казку на вулиці і в будинки реального радянського міста, змушуючи героїв змагатися, по суті, з тими ж носіями „несуттєвої правди”, проти яких борються й герої реалістичних творів» [96, с. 655–656].

На творчості письменників перших десятиліть існування радянської літератури позначилася офіційна заборона казки, вимога писати для молодшого читача насамперед ідеологічно вивірені твори. Шкідливість казки, на думку Н. Крупської, полягала в казковому герої, який викликає в дітях захоплене ставлення до царів, королів, принцес тощо, підриваючи класові настанови комуністичної системи [3, с. 240]. Е. Яновська у книзі «Чи потрібна казка пролетарській дитині?» наголошувала на ідеологічній ворожості змісту казкових творів, обстоюванні в них ідеалів керівного класу свого часу, що має згубний вплив на радянську дитину [172, с. 95].

Незважаючи на дозовану «реабілітацію» казки в середині 30-х років, вона так і не стала поширеним жанром в українській літературі періоду 20–50-х років. Виняток становили твори О. Іваненко й Н. Забіли, які можна вважати хистким «містком» між літературою першої і другої половини ХХ ст. Ситуація змінилася лише наприкінці 50-х – початку 60-х років зі з'явою казок Вс. Нестайка, І. Багмута, В. Сухомлинського, Ю. Ярмаша та інших письменників, доробок яких засвідчив мінливість казкових форм, розмаїття творчих пошуків.

Створені у 50 – 80-ті роки ХХ століття літературні казки не всі витримали «перевірку часом». Однією з причин є погляд на літературу для дітей та юнацтва як на синтез літератури й педагогіки вкупі з ідеологією, що довгий час був офіційно закріплений дидактами і критиками [42, с. 119]. Цілком природно, що на той час такі казки вводилися в коло дитячого читання, маючи виразну дидактичну спрямованість й

ілюструючи ідейні й педагогічні постулати. На їх тлі більшої виразності набули тексти письменників, що поступово відходили від стереотипів доби, натомість демонстрували розвиток традиції літературної казкової системи, закладеної в дорадянський період; у сучасній соціокультурній ситуації вони не втрачають своєї актуальності.

Новітня доба переглядає естетичні й жанрово-стильові канони, фіксує «велике переселення» жанрових структур і жанрового світогляду з історично усталених канонів у новіші жанроформи, що є невідворотним процесом, адже все мистецьки потужне й зріле рано чи пізно пробує свої сили в інших змістових площинах, досягаючи результатів, на які та чи та художня форма в момент свого зародження не претендувала. Цей процес відображає ті безперервні рухи в історії, що віддзеркалюють загальний принцип, на який звертає увагу Х.-Р. Яусс: «Все, що передує, розширюється й доповнюється тим, що наступає» [177, с. 99].

Традиційна казка, що має в основі «захоплюючу розповідь про вигадані події і явища, які сприймаються й переживаються як реальні» [95, с. 330], поступово перетворюється на явище мистецького феномену, у якому виразніше проступає фермент авторства, частішають звернення до сюжетів, у яких соціальна злободенність була не меншою, аніж у творах іншого жанрового формату. Як зазначає Н. Копистянська, «жанр казки дозволяв ставити глобальні проблеми, звертатись до вічного й потойбічного і розкривати його взаємодію з суто земним, дочасним» [87, с. 88]. Поступово змінюється й «рецептура» казковості, де останнім часом владарюють технологізовані «чудеса», експлуатуються моделі поведінки урбанізованої дійсності не лише сьогodнішніх, а й прогнозовано майбутніх часів. «Літературна казка <...> тяжіє до „завжди” й „усюди”, <...> вона отримує можливості у

самому тексті чи підтексті, або закладаючи коди надтексту, зображати конкретний соціально-історичний хронотоп і національний колорит» [87, с. 90].

Літературно-казкова жанрова система після тривалих догматизованих «соцреалістичних» обмежень (у 20 – 50-ті роки ХХ століття) поступово відроджувалась у наступні десятиліття й особливого розвитку набула в останні десятиліття ХХ ст. – на початку ХХІ. Знахідки та відкриття письменників (гумористичні казкові цикли, «казкові серіали», казково-детективні історії, фантастично-гумористичні повісті) визначили жанрово-стильову своєрідність літератури для дітей та юнацтва, що полягала в заглибленості в морально-філософські проблеми, подвійній адресації творів, що зумовлена синтезом «дорослого» й «дитячого» змісту.

Версії класифікації літературних казок

Науковці, осмислюючи жанрову природу літературної казки, вдаються до використання різних версій її систематизації. Найбільш поширеним підходом до цього питання стало зіставлення авторського тексту з фольклорним. На думку Л. Брауде, народною казкою можна вважати ту, що існує в усній формі. Проміжна ланка – казка фіксована. Наступний крок – літературна казка, створена за фольклорними мотивами. Дослідниця вказує на педагогічну казку, казку ідей, казку, що переростає в «багатопланову новелу, в історію, в повість, в окрему книгу – своєрідний казковий епос чи в повість-казку» [14, с. 74–75].

Л. Дереза окреслює такі напрямки співвідношення авторських і народних казок, як створення авторського варіанту канонічного казкового тексту, вкраплення в структуру

авторської чарівної історії фольклорних мотивів або канонічних елементів, інтерпретація семантичного діапазону народнопоетичного казкового сюжету, пародіювання фольклорного тексту; авторська трансформація змісту казки [39, с. 44–45].

Ю. Ярмиш [174] пропонує визнавати такі групи літературних казок, як художній переказ народного сюжету, казка за фольклорними мотивами і власне авторська казка, яка використовує основні закони жанру, але до фольклорних сюжетів, образів може й не вдаватися.

Цікаві спостереження О. Цалапової над взаємодією авторської й народної казки в модерністському художньому просторі. Дослідниця виявляє кілька типів інтеграції фольклорного й літературного твору: відтворення традиційного чарівного сюжету з частиною авторських варіацій; залучення фольклорних мотивів або структурних елементів у авторський сюжет; переосмислення традиційних казкових мотивів за принципом контрасту; іронічна інтерпретація казкових сюжетів; суб'єктивно-авторська трансформація канонічного казкового сюжету (рецепція канонічного сюжету в суб'єктивно-авторській історії прочитується тільки на рівні підтексту); «виращування» авторського сюжету з компонента канонічної народної казки [164, с. 79–80].

Н. Копистянська в основу диференціації літературної казки покладає тип адресата, аби на його підставі вести мову про «1) казку для дітей, яка зберігає найбільш дієвий зв'язок із фольклорними мотивами і саме тому – з казковим сюжетним хронотопом; 2) казку, яка має подвійного адресата: дітей і дорослих, оскільки може сприйматися на рівні фабульному і на рівні філософському («Лускунчик» Е.-Т.-А. Гофмана); 3) казку, що призначена лише для дорослих, в якій є два головних відгалуження: повчально-філософське й соціально-сатиричне.

Вони можуть і поєднуватися» [87, с. 73]. Подібна класифікація і в польської дослідниці Й. Луговської, яка звернула увагу на особливості функціонування казки в тій чи тій комунікативній ситуації. На підставі цього вона означає три групи творів: для найменших, для старших дітей та молоді, для широких кіл реципієнтів [детальніше про цю класифікацію див. : 151, с. 56].

Т. Леонова й М. Липовецький звертають увагу на явище асиміляції в жанровій структурі авторської казки та вказують (Т. Леонова) на віршовану казку, казку-поему, баладу-казку, казку-пародію, власне казку, а також сатиричну, агітаційно-пропагандистську, соціально-дидактичну, моралістичну, філософську казку [91], М. Липовецький ліричну казку, казку-поему, повість-казку, казку-роман, п'єсу-казку, «казку життя» [92].

Н. Тихолоз поділяє казкові твори на групи за їх домінуючою естетичною функцією: *розважально-дидактичні* (приносять читачеві насолоду від спостереження за цікавими поворотами сюжету, захоплюючими пригодами персонажів й одночасно повчають і виховують його), *сатиричні* (викривають вади окремих суспільних типів і соціуму загалом) і *філософські* (узагальнюють конкретні явища буття, осмислюють «вічні» проблеми) [151, с. 58].

Г. Сабат, аналізуючи казки І. Франка, застосувала різні типи класифікацій: за ознакою кореляції з фольклором (казки, створені на основі народних сюжетів, самодостатні авторські креації); за об'єктом зображення (аніمالістично-алегоричні, соціально-концептуальні), за адресатним призначенням (для дітей, для дорослих); за світоглядним сюжетним змістом (морально-етичні, політично-ідеологічні, психолого-філософські); за способом художнього відображення дійсності (авантюрно-пригодницькі, комедійно-курйозні, гостросатиричні); за конститутивною жанротворчою ознакою і

фантастичною домінантою (казки про тварин, чарівні казки, міфічно-емблематичні, соціально-побутові); за глибиною проникнення в життєві процеси, сюжетно-структурною специфікою і характером контамінації з іншими жанрами (казки-анекдоти, авантюрно-пригодницькі казкові новели, казкові повісті) [135, с. 226–230]. Дослідниця спостерегла особливості побутування жанрів окремого культурно-мистецького періоду, їх здатність синтезуватися з казкою.

В основу диференціації літературної казки Л. Овчиннікова поклала зміст твору, окреслила такі «функціонально-тематичні групи» [119, с. 119], як філософські, пригодницько-соціальні, філософсько-ліричні, романтичні, науково-фантастичні, ігрові, пізнавальні. Ієрархія, вибудована дослідницею, викликає певний сумнів, оскільки охоплює поняття, що лежать у різній площині: творчий метод, зміст твору, його педагогічна спрямованість тощо.

Як бачимо, укладаючи літературні казки у відповідну дистрибутивну систему, казкознавці обирають такі конститутивні ознаки: кореляція з фольклорним первнем, адресність, чистота жанрової структури, естетична, функціональна та тематична спрямованість. Крім зазначених вище, це може бути час написання твору (казка ХІХ століття, казка радянського періоду, новітня літературна казка), приналежність до стильового напрямку (казка доби модернізму, постмодерна авторська казка) тощо.

ЛІТЕРАТУРНА КАЗКА МАРКА ВОВЧКА. ДО ПРОБЛЕМИ АВТОРСЬКОГО ВНЕСКУ В РОЗБУДОВУ ЖАНРУ

Марія Олександрівна Вілінська належить до найвідоміших класиків української прози. Творчу діяльність письменниці розпочала наприкінці 50-х років XIX ст., на той час вона була єдиною жінкою-письменницею в українській літературі.

Довгий час Марко Вовчок сприймалася літературознавцями й критиками лише як народний заступник і борець проти кріпосництва. Наразі маємо низку літературознавчих праць, у яких відкинута вульгарно-соціологічна оцінка, позитивістськи-народницька, партріархальна система естетичних вартостей (М. Зеров, В. Петров-Домонтович). Сучасні дослідження С. Павличко, В. Агеєвої представляють Марію Вілінську тонким психологом, здатним відтворити найскладніші нюанси жіночих переживань.

Марко Вовчок – одна з перших в українській літературі звернулася до творчості для дітей. Вона підготувала посібник для початкової школи «Історія для дітей», твори про історичне минуле («Гайдамаки», «Сава Чалий»). Відомо про її активну співпрацю з паризьким письменником і видавцем П'єром-Жулем Етцелем у «Журналі виховання та розваги». У цьому часописі письменниці видрукувала повість на історичну тему «Маруся», згодом – інтерпретацію словацької казки про дванадцять місяців «Зла Колючка та Добра Троянда», варіант російської казки «Королева – Я». Тут же з'явилися оригінальні твори письменниці французькою мовою («Мандрівка на крижині», «Сестричка»). Окремими книгами у Франції в серії «Альбоми П.-Ж. Сталя» вийшли оповідання Марка Вовчка для дітей молодшого віку «Прудконогий олень» та «Сибірський

ведмідь і дівчинка Чепурушка», де письменниця продемонструвала знання дитячої психології, оригінальність створення захоплюючих сюжетів.

Питання перекладної діяльності Марка Вовчка детально простудійовано Т. Гаупт [26]. Дослідниця наголошує на важливості творчості письменниці для розвитку французької літератури для дітей, зокрема, щодо розширення тематики, введення нових героїв, створення оригінальних сюжетів. Перекладаючи французьких авторів, Марко Вовчок надавала перевагу літературним казкам для дітей, насамперед анімалістичним. На думку Т. Гаупт, жанр анімалістичної казки приховує в собі можливість вільного вибору автором різних художніх засобів для створення сатиричних ситуацій та персонажів [26, с. 10]. У 1871 р. Марко Вовчок переклала казку П.-Ж. Сталья (Етцеля) «Спогади старої Ворони». У ній фантастика переплітається з відвертими алюзіями на тогочасні події і з конкретними реалістичними деталями. Письменниця значно скоротила етцелівський текст, усунула моралістичні судження, вважаючи їх занадто важкими для сприйняття дитячою аудиторією, натомість внесла в казку певні уточнення, які зробили розповідь Етцеля більш виразною, конкретною, яскравою [26].

Марко Вовчок особисто була знайома з Т. Шевченком. За його побажанням («Гляди ж доню, щоб ти мені написала копу-дві, або п'ять, а то сім кіп казок...» [цит. за : 88, с. 20]) вона звернулася у своїй творчості до жанру казки («Дев'ять братів і десята сестриця Галя», «Кармелюк», «Невільниця», «Лимерівна», «Ведмідь»). Тож зазначені твори у виданнях творів Марка Вовчка згруповані під рубрикою «Казки» [99], так само вони номінуються й у більшості літературознавчих джерел [34; 88; 109].

В українських казкознавчих наукових студіях творчість Марка Вовчка обійдена дослідницькою увагою, позаяк є вагомим складником для розуміння динаміки авторської казки.

«Дев'ять братів і десята сестриця Галя» побудовано на баладному сюжеті, поширеному в українському фольклорі, про братів-розбійників. Ймовірно, що відправною точкою для Марка Вовчка стала народна пісня «Жила вдова на Подолі» (Твір починається її словами: «Жила вдова на Подолі, та не мала щастя-долі...»).

Композиційно твір поділяється на дві частини. У першій, написаній в реалістичному плані, йдеться про долю жінки-вдови та її дітей. Розповідь започатковано описом міста, життя якого протиставлено злиденному існуванню багатодітної родини: «Жила вдова коло бучного міста, де бучнії будинки громоздилися, де сяли та виблискували церкви золотого хресті, де люди з ранку та до вечора ворушилися й копошилися, атакого вбожества безпомощного, яке удова собі мала то хоть би і у глухий глуші пошукати...» [99, с. 330] (далі в цьому параграфі по тексту в дужках позначаємо номер сторінки).

У реалістичному дусі зображено житло вбогої родини: «І певно, що кожний, кому лучалося мимо їхати та хатку удовину бачити, то, певно, собі думав: що то за малесечка хатиночка стоїть, як вона у землю увійшла й покривилася; як віконечка скосилися й як дашок убравсь у мох зелений і в сивий. І не огорожена хатинка, і нема сіней ані комори, нема садочка ані города коло неї, тільки стара тиха груша з зломленою верхвиною» (с. 331). Авторка посилює свою увагу на тяжких буднях, концентрується на негативних явищах в житті родини (постійні нестатки, наймитування старшого сина, знущання з нього хазяїна, відвідування ярмарку, де діти найбільше відчули свою вбогість). Справжнім подарунком для дітей стали чоботи, які матір принесла одного вечора додому: «Старі, приношені,

маленькі чоботи з великими латками на обох. Світе мій! Як же ті чоботи з рук до рук передавалися! Чоботи розглядали, чобітьми любували, а Галя то ледве що не вицілувала чобіт...» (с. 334).

У повісті-казці «Дев'ять братів і десята сестриця Галя» герої зображуються на тлі тогочасної доби, письменниця робить акцент на їх поведінці, психології, стосунках з іншими людьми, що відповідає важливій рисі реалістичної літератури – соціальності [детально про принцип соціальності в реалістичній літературі див.: 24, с. 385–387]. Братів гнітить бідність, неможливість влаштувати свою долю, забезпечити нормальне існування сестрі й матері.

Трагічним стає наймитування середнього брата, який закохався в дочку заможного хазяїна, а вона не відповіла йому взаємністю. Відтоді брати стають ще більш задумливими й рушають шукати кращої долі. Неспокій, сумні думи, сльози, відчай характеризують персонажів твору, вивіряють його у відповідній тональності. Обсяг тексту, багатоепізодність, багатоплановість оповіді свідчать про ознаки повістєвого жанру.

Другу частину авторка вибудувала в дусі народної балади: на Галю і її чоловіка Михайла нападають розбійники, які виявилися рідними братами дівчини. Важливу роль тут виконують позасюжетні елементи, насамперед пейзаж. Природа у творі відповідає внутрішньому стану героїв, їх душевним переживанням. Наприклад, перед убивством письменниця майстерно показує згущення барв: «Вечір наступав тихий та рожевий. І усе порожевіло: крем'янисті шпилі, грюкучий Дніпро унизу, далекий темний гай на верховинах гірних і прудко пролинувшая пташка понад Дніпром... Рожевий вечір розгорявь та розгорявь пломенистий, – потім почав темніти...» (с. 366).

Як бачимо, в тексті домінує реалістичний спосіб зображення, утім, авторка вдається й до використання в ньому казкових елементів. Як відомо, маркером казкового твору є своєрідний хронотоп. Художній час і простір часто стають важливим художньо-стильовим прийомом, який закручує механізм функціонування оповідного ритму [135, с. 116]. На думку Г. Сабат, час несе у творі важливу функцію передачі руху і виявляє себе як фіксатор хронології подій, хоча й не має реалістично вираженої точності, а якщо є конкретні його вказівки, то в казці вони виступають як традиційно закріплені умовності [135, с. 123].

У Марка Вовчка неточність і невиразність часу зафіксована ініціальними формулами: «*Жила собі удова...*» (с. 330), «*Хутенько казка кажеться, та не так-то хутко діло робиться*» (с. 357), «*Пішли дні за днями, а часи за часами...*» (с.337), «*Знов почали жити та поживати*» (с. 345).

Хронологічні формули твору здебільшого мають розпливчасту фіксацію, наприклад: «*А тим часом хазяїн...*» (с. 338), «*А тим часом на баштані велико спродано овочу...*» (с.355), «*Одного разу мати прийшла додому...*» (с. 334), «*одного разу наймит перестрів свою господиню кохану*» (с. 354), «*Тоді ж бо пригодонька сталася...*» (с. 358).

На всеохопність казкового часу у творі вказують такі формули: «*Багато минуло днів, тижнів, місяців та й літ проминуло чимало*» (с. 357), «*Дні приходили й уходили. Багато ще святкувалося свят, чимало ярмарок ще становилося...*» (с. 352), «*А час спливав, і вони собі росли та виростили одно одного краще та лучче*» (с. 353), «*Усі вони довгенько стояли...*» (с. 349).

Подеколи часова умовність конкретизована формулами «*І такеньки проминула уся зима, а за зимою весна прийшла теплая, свіжая, квітуца...*» (с. 360), «*А тоді саме зима була, біла, люта,*

кріпка зима» (с. 359), «Коли *одного вечора* старший брат говорить усім братам...» (с. 356), «*Одного вечора* весіннього сиділа собі Галя коло віконечка...» (с. 360), «На другий день мороз такий...» (с. 336).

Хронос твору увиразнює яскраву казкову рису – умовність. Часовий хронометраж вивіряє й оповідний ритм твору. Тут він уповільнений, що дало можливість авторці послідовно й лаконічно викласти основну подієво-сюжетну лінію, зосередитись на психологічних мотивах поведінки персонажів, об'ємніше виписати їх характери, загострити увагу на соціальних проблемах.

Реалістична історія Марка Вовчка акцентує увагу читача на соціальних явищах, чому в тексті приділяється значна увага. Задля їх яскравої репрезентації авторка залучає до тексту казкові елементи, передусім хронотопну нечіткість, що дає підстави вважати «Дев'ять братів і десята сестриця Галя» синтетичним жанровим різновидом – повістю-казкою.

До цього ж жанрового різновиду належить і «Кармелюк» – авторська стилізація українських народних переказів і пісень про народного месника, ватажка селянських повстань на Поділлі, Кармелюка. Героя наділено рисами виняткової особистості, романтично гіперболізовано його красу й силу: «Смільчака такого, такого красеня, такого розумниці, як цей хлопчик удався, пошукати по цілім широкім і великім світі <...> Теж куди його послати, то найде дорогу, за що візьметься, усьому кінець доведе. А вже як товариш попросить об чім, то він, здається, з-під землі дістане, а не одмовиться. А коли бідолаха який убогий йому вклониться, то він, здається, голівонькою своєю наляже, а вже вдовольнить. Голод, холод, усяку біду і напасть він готовий прийняти для іншого» (с. 381). У дусі казкової традиції авторка ідеалізує головного персонажа, втілює в його образі найкращі людські риси – справедливість,

працьовитість, чесність, доброту, відданість своїй справі, любов до ближнього.

Твір поділено на дев'ять частин, кожна з яких говорить про той чи той епізод із життя Кармелюка: знайомство з наймичкою Марусею (2-га частина), отаманування у Чорному лісі (5-та частина), ув'язнення (6-та) тощо. Письменниця робить установку на ймовірність зображення подій, про що свідчить, зокрема, введення топонімів (Україна, село Лани), антропонімів (Іван, Маруся, Книш, Книшиха). Реалістичності оповіді надають описи місцевості, природи: «...там (в Україні – В. К.) скрізь білі хати у вишневих садках, і весною... весною там дуже гарно, як усі садочки зацвітуть і усі соловейки защебечуть» (с. 380); «Сонечко вже закотилось, і зорі меркали у хатнє віконце, здалека заносилися дівочі голоси – співали веснянку, неповні розквітші квітки ледве пахли, соловейки тільки ще своє щебетання налаштовували» (с. 383). Часто в них висловлена авторською оцінка, ставлення героя до побаченого: «Ось кінець гаю, видно убік село Лани, велике, багате село, панський будинок з білого каменю стоїть, немов палац, над усім селом, на узгір'ячку, округи його квітники рябі, алеї темні. Пишний се був будинок і вкинувся Кармелеві в вічі своєю пишнотою. Якесь наче хмара темна повила його обличчя гарне» (с. 387).

Про умовність перебігу подій свідчать часові кліше, використані авторкою на початку кожного розділу: «*Одного разу у дорозі...*» (початок першої частини, с. 330), «*Одного разу поїхав Кармель...*» (с. 385, 2-га), «*Одного разу сиділи вони...*» (с. 390, 3-тя), «*Знов ідуть дні за днями, а часи за часами...*» (с. 394, 4-та), «*Коли оце в Кармелевім селі...*» (с. 396, 5-та), «*Одної темної ночі, як усі спали...*» (с. 398, 6-та), «*Минув рік по тому...*» (с. 401, 7-ма), «*Коли б хто...*» (с. 404, 8-ма), «*А тим часом...*» (с. 406, 9-та). Такі казкові формули фіксують сюжетний розвиток дії, передають процес сталості існування. У

них втілена надприродність, умовна фантастичність перебігу подій.

Психологізму оповіді, нагнітанню почуттів коханої дружини Кармелюка та його доньки надає плеоназм: «...та вони *дожидали* його. *Дожидали* щодня, кожної ночі, кожної години. *Дожидали* удосвіта, і ранком, і вдень, і ввечері, й опівночі – од зоряниці до зоряниці, від ночі до ночі усе *дожидали*. І минали їм такечки години, дні, тижні й місяці. Удень праця, робота, клопіт і все тая сподіванка й *дожидання*, ввечері відпочинок і все тая сподіванка і *дожидання*. <...> І такеньки *час минав, та минав, та минав, а* вони *дожидали, та дожидали, та дожидали*» (с. 402). Вкупі із часовими одиницями конкретизаційної умовності (години, дні, тижні тощо) такі повтори посилюють експресію, передають напруженість ситуації, підкреслюють її невизначеність.

У функціонуванні сюжетно-структурної схеми художнього твору важливе значення має простір. «Простір казки, – на думку Г. Сабат, – не тяжіє до точної конкретизації, казкова умовність дозволяє розширювати його до необмеженості. І саме в казці простір має схильність до своєрідної розгорненості, яка проявляється у невизначеній ілюзійній далечині, екзотичній неавтохтонності, що у візіях читача (слухача) отримує розпливчасті контури, а в казкових формулах розширюється до безмежжя» [135, с. 155]. На невизначеність, умовність простору «Кармелюка» вказують топографічні формули: «вже *великий гай* йому *по дорозі...*» (с. 385), «не знав, не бачив, як *переїхав чистим полем*» (с. 389), «*посідали* вони поруч *над річкою*» (с. 389), «*Чорний гай далеко, в іншому повіті*» (с. 393), «І привезли Кармеля у *велике місто*» (с. 399), «Його гнали усе *далі й далі*» (с. 406).

Осібне місце у творі посідає топос Чорного гаю/Чорного лісу. Авторка не подає його опису, натомість окреслює дії

Кармелюка та його товариства, акцентує увагу на незвичайності їх «розбійництва»: «Чудні та небували се розбійники уявилися і чудний і небувалий вони теж розбій правили: що попадався їм багач у руки – вони його оббирали, попадався вбогий – вони його наділяли; нікого не забивали, не різали» (с. 394).

Повість-казка «Кармелюк» немає звичної кінцівки. Письменниця лишає на розсуд читача майбутню долю Кармелюка та його родини, ймовірно припускаючи їх загибель, утім наголошує на добрій пам'яті про нього, його добрі вчинки.

Казка «Ведмідь» починається ініціальною формулою «Стояла собі у полі, коло гаю, одна козача пасіка» (с. 372). Марко Вовчок свідомо уповільнює ритм твору, залучаючи до тексту описи місцевості, характеристики персонажів, що дистанціює текст від фольклорної праоснови. Так, пасіка «була огорожена лісою з лози, і в огороць загородив козак аж сім високих, старих, коренатих дубів і восьму вербу гіллясту...» (с. 372). Авторка орієнтується на реалістичний часо-просторовий вимір (топос твору – рідна земля: село, гай, ліс, степ, поле), висловлює оцінне ставлення до зображеного: «Славно у тій пасіці! Дихать – не надихаться! Легко – вільно! Куди глянеш, усе поля широкі, чисті, і по полях дуби – зрідка дуб об дуба, як намети розкинуті проти сонця; у село шлях звивається, а села самого не видати за могилою стрімчастою, – видати тільки від схід сонця гай здоровенний, темний...» (с. 373).

Головна героїня казки – маленька дівчинка Мелася, онучка славного козака Загайного – жила разом з братом Михайликом у діда на пасіці. Письменниця звертає увагу на її зовнішність (білявенька, русявенька, маленька на зріст), акцентує на її вдачі: «... розумна дівчинка і багато дечого знає, і така ласкавенька, що й вас дечому навчить. Якого пісень славних вона співала, якого казочок потішних вміла, і не то що

дорогу в Київ – знала вона навіть, кудою в Херсон братись» (с. 373). Даються взнаки стереотипні моделі гендерної поведінки, притаманні жінці: дівчинка сором'язлива, вправна господиня (в городі насіяла всякої всячини, хазяйнувала на пасіці, назбирала в полі полуниці). Авторка, отже, наголошує на типово фемінних якостях дівчини/жінки, що виявляються в побутовій сфері. Героїні з подібною вдачею згодом з'являється в художніх творах неказкового змісту («Харитя» М. Коцюбинського, «Ой випила, вихилила В. Винниченка» та ін.). Це вкотре підтверджує слухність думки сучасних літературознавців щодо провідної ролі Марка Вовчка в розбудові жіночої теми в українській літературі.

На думку О. Цалапової, «архітектоніка образу людини, казкової істоти полягає у взаємодії двох культурних шарів: фольклорного, що визначає центральну семантичну базу, і власне літературного, який підкорюється правилам і принципам організації твору певного мистецького періоду» [164, с. 156–157]. Частково риси, притаманні Меласі, актуалізовані в соціально-побутових і чарівних казках («Дідова дочка і бабина дочка», «Лінива дівчина», «Мудра дівчина» та ін.). Авторка дотрималась традиційної для фольклорної казки гіперболізації пріоритетних образних рис, утім посилила реалістичність їх зображення, що передусім продемонстровано діями і вчинками героїні, її стосунками з персонажами другого плану, особливостями поведінки, зумовлених часо-просторовим континуумом, гендерними стереотипами.

Як відомо, важливим сюжетотвірним чинником, вихідною основою характеристики персонажа літературної казки є категорія дива [13, с. 234]. Прийомом дивотворення в казці «Ведмідь» став сон головної героїні. Він занурює читача в ірреальний світ, обґрунтовує фантастичний перебіг подальших подій. Уві сні Мелася рятує Михайлика від нападу хижого

ведмедя, що вдерся на пасіку, їв з вуликів мед і загрожував життю хлопця. Переконливості «героїчного вчинку» Меласі надають буцімто повалені вуллі, прим'ята трава та поламани кущі навколо. Дівчинка намагається переконати в ймовірності диво-пригоди діда і брата. Ті ж підіграють їй: «– Ну ж, Меласю! Дівчина, так дівчина, на диво здана! – каже дід, всміхаючись та глядячи у сяюче личенько перемучене. Дарма що з личенька спала, а справдешня козачка! Чи ж не диво, що така цяпочка хотіла ще брата боронити та визволити проти ведмежого зуба! Чи ж не диво, що така безсилочка прогнала й настрахала ведмедя страшного?» (с. 378).

Протиборство Меласі й ведмедя – одвічне протистояння сил добра і зла у текстовій площині казкового тексту, модифіковане відповідно до авторських уподобань. Типово фемінні риси маленької дівчинки у казковому тексті посилено маскулітними – сміливістю, фізичною силою, кмітливістю.

Отже, Марія Олександрівна Вілінська однією з перших в українській літературі почала писати твори з виразною адресністю: для дітей та юнацтва. Вони являють собою цілком сформований витвір художньої творчості, гармонійне поєднання мистецького хисту й свідомої думки. Дотримуючись реалістичних принципів письма, письменниця актуалізувала теми, цікаві дитячій аудиторії (історичне минуле, соціальні протиріччя, стосунки дітей, природа та ін.) й розбудовувала їх у різних жанрових формах (повісті, оповідання, казки, повісті-казки).

Цікавими стали авторські експерименти з казковою формою. «Дев'ять братів і десята сестриця Галя» – синтез соціально-реалістичної повісті й казки, зміст якої ґрунтується на фольклорних джерелах. Марко Вовчок зробила акцент на буднях вбогої родини, посилила викривальний зміст, застосувала елементи казкової форми (формули часової

умовності). У повісті-казці «Кармелюк» використано сюжети українських народних переказів і пісень про народного месника. Письменницею романтично гіперболізовано зовнішність героя, його силу. Реалістичності оповіді надають описи місцевості, природи, побуту, в яких виразно простежується авторська оцінка, психологізм у зображенні станів та почуттів дружини й доньки головного героя. Умовність перебігу подій твору зафіксована часовими кліше, топографічними казковими формулами. У казці «Ведмідь» обіграно модель гендерної поведінки дівчинки. Письменниця експериментує з формою і змістом твору, що взалежнено особливостями її бачення й розуміння сутності жанру, міри втручання в канонічну модель фольклорного твору.

ПРОЗОВА КАЗКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ ЯК ЯВИЩЕ УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ

Література для дітей та юнацтва – органічний і невід’ємний складник загальної літературної системи, її розвиток тісно пов’язаний з естетичними й історичними контурами відповідної епохи. Як комплекс різножанрових творів з виразною адресністю, в Україні вона почала активно розвиватися в середині XIX ст. передусім як реалістична література з посиленою викривальною або дидактичною спрямованістю (Марко Вовчок, П. Куліш) й наприкінці XIX ст. розвинулась у нову естетичну якість – модерну літературу, що засвідчувала зміну філософсько-естетичної парадигми, актуалізувала трансцендентні параметри культурного мислення, проявила нові форми національного, індивідуального, духовно-творчого буття [36, с. 278]. М. Коцюбинський, В. Винниченко, Олександр Олесь, Леся Українка, Дніпрова Чайка й ін. явили українському читачеві оригінальні й самобутні зразки текстотворення, здатні комунікувати з юним читачем на новому, більш якісному рівні, коли запрограмований письменником зміст твору дає можливість уникати розриву ланцюга в системі адресат – текст – адресант, проектується на сприймача комплексом стилеформ, символів, архетипних смислів.

Цілком логічним постає в цей період й актуалізація одного із найпоширеніших з-поміж дитячої аудиторії жанрів – казки, до якої апелюють у своїй творчості письменники-модерністи. Казкові твори кінця XIX – початку XX ст. актуалізують емоційні, етичні, пізнавальні властивості, підпорядковані увиразненню естетичної суті художньої творчості; особлива форма чарівної умовності дає можливість авторові «приховати» дидактичний аспект, уникнути примітивного моралізаторства; зміст же дозволяє

інтерпретувати їх як такі, що в межах того чи того жанру, жанрового різновиду припускають діалог із читачем на важливі й актуальні для нього проблеми.

Чільне місце в розбудові жанру казки цього періоду належить Лесі Українці. М. Євшан порівняв творчість письменниці із будівництвом «величного, хоч і простого в своїй архітектурі, храму, розпинання над головами людськими охоронного полотна, що давало б захист їхнім серцям» [45, с. 154].

У ґрунтовних дослідженнях її творчості (В. Агеєва, І. Веретейченко, Н. Зборовська, Я. Поліщук, Л. Скупейко та ін.) казковий доробок здебільшого позбавлений уваги. Виняток становить дисертація О. Цалапової [164], де здійснено міфопоетичний аналіз казкового світу письменниці в загальноукраїнському контексті епохи раннього модернізму, осмислено типологічні зв'язки парадигми «міф – казка фольклорна – казка фольклористична – літературна казка». Побіжно до казок письменниці звертається Ю. Левчук, акцентуючи увагу на химерності оповіді й персонажів [90, с. 9]. Тож важливо осмислити жанрову специфіку казок письменниці, особливості еволюції їхнього змісту та структури, синтезу фольклорних й індивідуально-авторських елементів.

Хрестоматійними стали три прозові казки Лесі Українки: «Лелія», «Біда навчить», «Метелик». Усі вони мають зв'язок із фольклорним первнем, утім, міра наближення до нього щоразу інша, відтак і формат діалогу із читачем в кожному окремому випадку має різні форми вияву.

«Біда навчить» – анімалістична пізнавальна казка з виразною адресністю: для дітей дошкільного й молодшого шкільного віку. У ній авторкою враховано вікові особливості та запити реципієнтів. І. Франко свого часу звернув увагу на тяжіння молодшого читача до анімалістичних творів, що

пояснив особливостями психофізіологічного розвитку: «Вони (діти. – В.К.) люблять звірів, чують себе близькими до них, розмовляють з ними і розуміють їх: от тим-то й оповідання про звірів їм такі цікаві, особливо, коли ті звірі в байці ще починають говорити, думати і поводитися, як люди» [162, с. 170].

Ця казкова історія Лесі Українки має спільні риси з фольклорною казкою про тварин: головними героями у ній стали представники флори й фауни; у творі посилена динаміка, домінує мовлення персонажів, відсутні надприродні явища, чарівні перетворення, чудодійні предмети. Утім, якщо фольклорний епос репрезентує представників тваринного світу, наділених канонічними рисами (лисиця – хитра, вовк – хижий, заєць – боязкий та ін.), то в тексті Лесі Українки спостерігаємо головного героя, який протягом оповіді зазнає еволюційних змін. Їх причина задекларована самою назвою твору. «Біда навчить» – загальновідома українська приказка, розгорнута письменницею в перипетійний сюжет, де «дурненький горобчик», котрий «Як вилупився з яйця, так з того часу нітрошки не порозумнів, став шанованим і поважним птахом: Дедалі всі горобці почали його поважати; куди зберуться на раду, то й його кличуть, так він вславився між ними своїм розумом» [156].

В основу сюжету покладено кумулятивний принцип, суть якого полягає в багаторазовому повторенні однакових дій. Горобчик звертається із одним і тим самим проханням – навчити його розуму – до багатьох птахів. Утім, і курка, і сова, і зозуля, і сорока відмовляють йому, мотивуючи це своєю зайнятістю, байдужістю та іншими причинами, що їх авторка виписує з огляду на українську етнокультурну традицію (загальновідомо, що зозуля асоціюється із безтурботністю, сова – мудрістю й розумом, сорока – пустогливістю, курка –

хазайновитістю тощо). Завдяки моделюванню поведінки птахів створюється ненав'язливий дидактичний ефект казки, що легко переноситься у площину людських стосунків. При цьому тут не спостерігається прямого осуду чи схвалення; ясність чи виразність опису ситуації, репліки персонажів твору продукують логіку думки.

О. Цалапова [164] слушно вказала на посилене гумористичне забарвлення твору, що зумовлене комізмом ситуації та сміхотворності мовлення головних героїв: « – Чи не можете, дядиночко, мене розуму навчити? – Та ні, синочку, я й сама його не маю. <...> Я до того розуму не дуже, бог з ним» [156].

За своєю змістовою суттю «Біда навчить» має етико-моральний орієнтир, носить розважально-пізнавальний характер, що стало домінантним чинником у встановленні казкових структурних норм.

«Лелія» – реінтерпретація фольклорної чарівної історії, в основі якої – мотив пошуку ідеального світу. Твір побудовано за принципом подорожі в казку. Способом уведення в ірреальний світ головного персонажа став його сон. На думку науковців, образна символіка сновидіння, сюжет, персонажі, яким він делегований, є виявом авторського Я в оніричному просторі тексту, що увиразнює авторську ідею [49, с. 8]. Хворий Павлусь, не дочекавшись ввечері казкової розповіді матері, бачить її уві сні. Там він зустрічається з царицю ельфів, Лелією. Запозичений у міфології персонаж зовнішністю схожий на маленьку дівчинку, що наближає її і до головного героя твору, і до його адресата, стирає між ними комунікативну відстань: «вона така гарнесенька: очиці ясні, кучері довгі, сріблясті, сама в білій прозорій шаті, на голівці малесенька золота коронка, ще й крильцята має хороші та барвисті, як у метелика, так і міняться різними барвами, немов тая веселка. В рученятах у

дівчинки довге стебло, квітка білої лелії, і пахне вона на всю хату» [157]. Як бачимо, письменниця дистанціюється від фольклорних зразків портретотворення, де описи зовнішності схематизовані й максимально лаконічні.

Виразного звучання в казці набув образ квітів. На думку Г. Левченко, Леся Українка звертається до нього як «необхідного елементу умовно-символічного простору, а розмаїті культурні смисли, якими його наділено, дозволяють вести мову про цей образ як багатозначний мистецький концепт, котрий логічно вписується у ранньомодерну сецесійну культуру» [89, с. 26].

Разом із Лелією головний герой здатен переміщуватися у просторі, і їхня подорож у пошуках ідеального світу – то ще й репрезентація сучасної дійсності та її бачення письменницею. Зужитий у фольклористиці прийом трикратності повторення подій тут розгортається показом трьох відвіданих героями місцевостей, заселених квітами.

Перша – панський сад, у якому насаджена купа білих лелій на втіху господарям. Квіти не відчувають тут себе щасливими і скаржаться на своє невтішне життя: «Удень нас полють, руками займають, листя обривають, а часом і віку збавляють, гострим ножом стинають, несуть нас у велику хату, у панську палату, поставлять у воду, гублять нашу вроду» [157]. Не додають вони щастя й молодій панні: кольорова одноманітність квітів, садок і будинок, остогидлі гості по вечорах – артикулюють її усамітненість і нудьгу.

Зображуючи панський маєток, Леся Українка апелює до білого кольору, який в українському етнокультурному полі символізує красу, ніжність, святість, чистоту. Такими є посаджені в саду лелії. Панночка також була одягнена в білу сукню. Утім, якщо колір рослин вжито письменницею в традиційному значенні, то в поєднанні з кольором одягу він

набуває додаткових індивідуально-авторських, оцінних конотацій, що розширює межі авторського мовлення. На думку Л. Шулінової, колір, взятий окремо, не виражає експресію, і лише за певного поєднання відповідно до сюжету, авторського задуму, художньої школи він може стати чи прекрасним, чи неприємним, чи навіть потворним [171]. При зображенні панського палацу білий сприймається як символ одноманітності, спустошеності, закам'янілості життя його господарів, які не радіють навіть квітам. Панський маєток, отже, – місце, де людина не може почуватися щасливою.

Друга зупинка цариці ельфів і Павлуса – велике місто. Урбанізований простір (в модерністській літературі до нього – посилена увага, на противагу патріархальному селу, пріоритетному для реалістичної літературної традиції) сприймається хлопчиком як щось дивовижно-яскраве й незвичне: «широкі вулиці, блискуче світло, розкішні крамниці, а на вулицях, – що того люду! Люди метушаться, – ті сюди, ті туди, аж в очах миготить! Павлусь і Лелія тихо линули понад юрбою і придивлялись до крамниць, там-бо у вікнах було виставлено багато всякого дива, там і ляльки, там і цяцьки, там і ласощі різні, і золоті оздоби, і сукні коштовні, і книжки з малюнками... та де! Всього ані списати, ні переказати, що там було!» [157].

Тут хлопчик побачив величезну кількість різноманітних квітів, в яких не жили елфи: вони були штучні. Кольорові асоціації письменниця протиставляє тактильним і нюховим: яскраві різнокольорові квіти не пахнуть і мають грубе листя. Зроблені руками молоденьких дівчаток в тісній задушливій кімнаті під наглядом суворої керівниці, вони підсвідомо відштовхують від себе головного героя, лякають його, руйнують очікування хлопчика. Павлусь прагне покинути місто й повернутись додому, до рідної матусі, під її прихисток. Як

бачимо, мертві квіти витворюють опозицію живому світу природи, зовнішня ж краса і яскравість великого міста протиставляється внутрішньому стану його жителів, вони не почувають себе там затишно й комфортно. Яскрава кольорова гама при зображенні міста і штучних квітів посилює дисонанс, увиразнює драматизм людського існування.

Втретє зупинилися цариця Лелія й Павлусь біля хатинки сусідської дівчинки Мар'яни в рідному селі хлопчика. Леся Українка акцентує увагу на оточенні молодшої сестри Лелії: та жила з-поміж буйноцвіття чорнобривців, любистку, рути, м'яти, хрещатого барвінку. Ці квіти здавна вважалися репрезентантами українського рослинного світу і стали фольклорними символами. Як же пораділа за сестрицю цариця ельфів: оточена красою й любов'ю, доглянута дбайливими ніжними руками дівчини. «Ти ж моя відрада! Ой ти ж моя мила, лелієчко біла, як же ти цвієш пишно, як подивлюся, аж усміхнуся, так мені з тебе втішно! Я ж тебе, квіточко мила, за свою працю заслужила, на свою долю посадила, – рости ж, леліє, розкішна, красна, щоби була моя доленька щасна», – мовить до неї Мар'яна [157].

І хоча дівчина не купається в розкошах, як молода панночка, не має змоги досягнути принади урбаністичного середовища, усе ж вона знаходиться в комфортному для себе природньому середовищі, в гармонії з природою, з людьми, які її оточують, і через те почувається щасливою. Такою ж щасливою стала в садочку Мар'яни й молоденька квітка лелії. Побачивши молодшу сестру, цариця Лелія творить диво: торкається до неї своєю чарівною квіткою й та на очах виростає, а квітки на ній розцвітають і спалахують сріблясто-рожевим кольором, що символізує початок життя й душевну чистоту.

Показово, що в казці «Лелія» екзистенційний дискурс став альтернативою реалістично-побутовому, дидактичному, що репрезентований казками другої половини XIX ст. («Дев'ять

братів і десята сестриця Галя», «Кармелюк» Марка Вовчка, «Запорожці», «Два брати» І. Нечуя-Левицького й ін.). Леся Українка акцентує увагу на героєві, відтінюючи його відчуття, настрої, перемикає оповідь у духовну площину, стимулює до пошуку нових смислів. Казкова умовність (атмосфера дива, фантастичні персонажі, мотив сну, переміщення у просторі тощо) демонструє можливості образного потенціалу художнього слова, оригінальність індивідуального стилю письменниці.

«Метелик» Лесі Українки – синтетичний жанровий різновид, казка-притча, що всотує ознаки двох жанрів. Пройшовши довгий шлях перетворень і трансформацій у літературі, притча породила нові жанрові модифікації, що якісно відрізняються від первинних зразків біблійних притч з ознаками параболічності; вона проникає в оповідання, повість, роман тощо й надає їм узагальнено-моралізаторського або філософського характеру.

Текст характеризує посилена алегоричність. Його головні персонажі – метелик й лилик, два образи-антагоніста. Вони жили в темному вогкому льоху, утім, відчуття життя в кожного було інакшим. Лилик був ним цілком задоволений. Він «сидів тихо в своєму кутику, ні за чим він не жалкував, та нічого й не бажав, хіба тільки кутка ще темнішого, щоб міг сидіти там спокійно і ніколи того прикрого, разливого світла не бачити» [158].

Метелик же був до всього цікавий, він прагнув світла і весь час про нього думав. Коли ж до льоху по капусту прийшла служниця зі свічкою, воно здалося йому величним, блискучим і звабливим. Незважаючи на своє слабосилля, метелик наважується летіти за свічкою й опиняється у великій кімнаті, де на столі стояла лампа. Вона здавалася метелику сонцем, і попри бажання товариства прогнати його, усе ж летить на яскраве світло лампи й гине. «Чи думав же він, що там життя стратить?»

Хто ж бачить смерть у сяєві? Воно горить, миготить, міниться, – там світло, там тепло, там життя!» [158].

Як бачимо, письменниця розвиває в казці ідею прометеїзму, що була властива Есхілу, Кальдерону, Гете, Байрону, Шеллі, Шевченку й ін. Цей символ нескореності, сміливості духу зустрічаємо й у багатьох творах Лесі Українки: «Ніобея», «Оргія», «В катакомбах», «Іфігенія в Тавриді», «Fiat pox!», «Товарищі на спомин». За слушним зауваженням М. Євшана, у її творчості звучить «протест проти „всесвітньої нікчемності”, проти сірої буденщини, *проти невільництва*, боротьба за велике визволення індивідуальності! І виступає перед нами цілий ряд борців *за повну вільну людину і за нове життя...*» [45, с. 155].

Перипетійність у казці ослаблена, її альтернативою стали філософські роздуми двох опонентів, метелика й лилика, які перетворилися на узагальнюючі образи-символи, що властиво притчовій прозі. Персонажі не вписуються у жанрові казкові канони, набувають рис літературності, уособлюють ціннісні орієнтири. Моделювання їхніх дій і вчинків спонукають до осмислення сенсу життя, місця людини в соціумі, увиразнюють життєву позицію авторки, її духовно-естетичні вартості та ідеї, що резюмовано й фінальним риторичним запитанням казки: «А хіба ж розумніша була б його смерть, якби він навіки заснув у темнім льоху? Те світло спалило його, – але він рвався на простір! Він шукав світла!» [158].

Українська література доби модернізму – цілісне світоглядно-естетичне, загальнокультурологічне явище, що різнобічно репрезентує культуру, стиль українського життя зазначеного періоду [108]. Її яскравим репрезентантом стала різножанрова й різноадресна творчість Лесі Українки, яку науковці вкупі із творами Тараса Шевченка та Івана Франка зараховують до центру українського літературного канону.

Казкова спадщина письменниці стала своєрідним прологом до української літературної прозової казки ХХ – початку ХХІ століття. Особливо цікавими, зокрема, видаються творчі експерименти Вал. Шевчука, Емми Андіївської, Ігоря та Ірини Калинців, простудійовані у працях [179; 74; 82; 83]. Експериментуючи з формою та змістом твору, Леся Українка актуалізувала пласт фольклорної традиції, розвинула її в нову мистецьку якість, коли авторська позиція набуває першорядного значення. Міра впливу фольклорної праоснови, казкові пріоритети в аналізованих текстах щоразу інші й підпорядковані реалізації власної концепції. «Біда навчить» – модифікація тваринного епосу, де головні персонажі-птахи моделюють людську поведінку. Їхня вдача виписана авторкою в душі української етнокультурної традиції, а дії і вчинки головного героя, горобчика, апелюють до емоційної сфери юного читача, виконують важливу пізнавальну й естетичну функції. «Лелія» – реінтерпретація фольклорної чарівної казки з її невід’ємними атрибутами (миттєве переміщення у просторі, герої-чарівники, атмосфера дива), розгорнута відповідно до суб’єктивно-авторської програми. Обіграні в казці мотиви (пошуку ідеального світу, сну, подорожі) й символи (квітів, кольорів) – ключ до розуміння творчої концепції письменниці. Фантастична умовність, її органічний синтез з елементами реальності увиразнюють світовідчуття Лесі Українки, її розуміння цінностей буття. «Метелик» – синтетичний жанровий різновид, казка-притча, в якій відображено філософські погляди письменниці. Сполучуваність жанрових елементів дало змогу осмислити можливості й місце людини в соціумі в перспективі вічних проблем і цінностей. Синтез фольклорних елементів із мистецькими здобутками модернізму як світоглядно-естетичного явища стали стимулом для подальшої розбудови жанру літературної казки в Україні.

ЖАНРОВІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ КАЗКИ

Синтетична природа літературної казки. Жанрові модифікації

Узявши до уваги думку науковців про пластичність жанру, здатність до інтеграції, «генетично зумовленої вродженим синкретизмом мистецтва й настановою письменства на узагальнене художнє осягнення довкілля» [84] дослідницький інтерес для нас становить динаміка синтетичних жанрових утворень, специфіка жанрового синтезу в повістях-казках, казках-притчах, казках-новелах, казках-байках, казках-легендах.

Повість-казка

Повість-казка як жанровий синтетичний різновид утворилася в результаті взаємодії тематичної та структурної площин на підставі внутрішньородового синтезу й увібрала в себе ознаки двох епічних жанрів: казки з її фантастичними персонажами, чарівним хронотопом, протистоянням сил добра і зла й повісті, котра характеризується гнучкішою наративною формою, більшим обсягом, багатоепізодністю, наявністю великої кількості персонажів. У праці Г. Нейолової [114] повість-казка простудійована як складник єдиної жанрової системи, до якої входять романи-казки, п'єси-казки, казки-поєми тощо. На думку дослідниці, ця система, своєю чергою, входить до загальної системи фантастичної літератури, що об'єднана на підставі спільної домінанти: жанротвірної ролі фантастичного. Т. Качак [59] аналізує новітні українські повісті-казки в контексті розвитку літератури для юного читача початку

XXI століття, не торкаючись питання їхньої жанрової специфіки.

Активізація повісті-казки в середині XX століття виявляється як у кількісному аспекті, так і у варіативності форм синтезу. У другій половині XX ст. з'являються повісті-казки Вс. Нестайка («В Країні Сонячних Зайчиків», «Незвичайні пригоди в лісовій школі», «Чарівні окуляри» та ін.), Г. Малік («Незвичайні пригоди Алі в країні Недоладії», «Подорож Алі до країни с'як-таків»), І. Жиленко («Новорічна історія про двері, яких нема, і про те, як іноді корисно помилятися номером»), В. Рутківського («Гості на мітлі», «Бухтик з тихого затону»), Л. Письменної («Там, де живе Синя Ластівка»), Я. Стельмаха («Вікентій Прерозумний», «Якось у чужому лісі», «Голодний, злий і дуже небезпечний»), В. Близнеця («Земля світлячків»), С. Дзюби («Кракатунчик – кленовий бог», «Нові пригоди кракатунчика та його друзів») та ін.

Розвиток української повісті-казки для дітей невід'ємно пов'язаний з ім'ям Вс. Нестайка. Його пригодницько-дидактичні книги сповнені фантазії й веселих комічних ситуацій, відзначаються виразною адресністю, апелюють до емоційної сфери молодшого читача. Однією з перших у другій половині XX ст. побачила світ повість-казка «В країні Сонячних Зайчиків» (1959), що згодом розвинеється в казкову трилогію («Чарівне дзеркальце, або Незнайомка з країни Сонячних Зайчиків» [1988] – 2-га частина, «В країні Місячних зайчиків» [1994] – 3-тя). У монографії «Художня специфіка української прози для дітей та юнацтва другої половини XX століття» [79] на прикладі трилогії спостережено процес інтеграції двох жанрів, найвиразніші особливості казкового моделювання світу, способи поєднання реального й фантастичного. Тут зупинимось лише на деяких посутніх моментах.

«В країні Сонячних Зайчиків» побудовано за принципом подорожі в казку, в її основі – реінтерпретований образ «чарівної дитини» й мотиви казкових випробувань, подорожі в «інший» світ. Дотримуючись традиції фольклорної чарівної казки, автор вводить у текст позитивних (Дід Маноцівник, хлопчик-сирота Веснянка, Братик Сяйвик) і негативних (Пан Морок, Королева Глупої Ночі) персонажів, експлуатує конфлікт між силами добра і зла, подолання різного типу перешкод тощо.

Чарівні стереотипи оповіді формує топос твору. Дія відбувається в різних місцевостях: країні Ластовинії, колонії «Притулок маленьких друзів», Країні Сонячних Зайчиків, Палаці чарівних казок, Вежі сміху та ін. Автор подає їх детальні описи, що є прикметною рисою власне літературного твору, наприклад: «Ось вона перед тобою – лежить на березі моря-океана, серед дрімучих лісів, синіх гір та золотих долин... Бачиш, які чепурненькі біленькі хати, які квітучі садки, яке дивовижне місто з візерунчастими вежами! Чудова казкова країна. І незвичайна» (опис країни Ластовинії) [115, с. 375].

При описі країни «задзеркалля», сповненої величезною кількістю різних квітів, письменник перше місце відводить кульбабці: «А посередині клумби росла ... маленька звичайна жовта кульбабка. Так, звичайна непримітна кульбабка, що росте майже всюди: в полі, в лісі, при битім шляху, на вулиці <...>. А тут вона була оточена великою увагою і пошаною» [115, с. 401]. Вс. Нестайко вибудовує асоціативний ряд: маленький хлопчик Веснянка – звичайнісінька маленька кульбабка. Виступаючи на рівні метафори, обидва образи забезпечують позитивне духовне навантаження твору, виконують функцію утаємниченого змістовного коду, підкреслюють важливість простих буденних речей.

Жанрова структура твору оновлюється за рахунок вставних нарисових включень про кульбабку, лікаря-

отоларинголога, омелу: «Кульбабки – найдовговічніші весняні квіти. Вже давно зів'яли і проліски, і сон, і фіалки, і до нової весни забули люди їхній запах, уже відцвіли сади і з'явилися в лісі суниці, а кульбабки все ще жовтіють у траві» [115, с. 401]. Їх текстуальне поле доповнює основний зміст повісті-казки і є однією з її композиційних особливостей.

Наступна частина трилогії «Чарівне дзеркальце, або Незнайомка з Країни Сонячних Зайчиків» Вс. Нестайка побудована за монтажним принципом, казка тут обрамлена в повість. Перші й останній розділи твору – повість, де репрезентовано події, що трапляються з учнями 4-Б класу на уроці математики. Катерина Степанівна за розмови вигнала Васю Глечика і Валеру Костенка з класу й запросила до школи батьків.

Письменник апелює до типової зовнішності й поведінки персонажів. У хлопців добре розвинене почуття уяви й фантазії, вони мріють стати космонавтами, полетіти до інших планет (зроблений автором акцент на бажаннях персонажів вказує на час написання твору, адже мрія стати космонавтом була дуже поширеною серед хлопчиків у 70–80-ті роки минулого століття).

Ланцюг казкових пригод, що трапилися з хлопчиками, починається у лісі, де хлопці опинилися після вигнання з уроку Катериною Степанівною (вони хочуть спіймати їжачка й підкласти на стілець учительці). Розповідь помережана великою кількістю несподіваних зустрічей, знайомств, протиборств тощо.

У сценах спогадів Васі Глечика під час його подорожі із сонячним зайчиком Терентієм до Зландії авто використав елементи ретроспективної форми подієвої композиції. Хлопчик розказує Терентію епізоди зі свого шкільного життя (як вони після уроків ламали гілки на деревах, на екскурсії кидали в

річку сміття тощо), при цьому усвідомлюючи шкідливість своїх вчинків: «Уже виходячи на берег, ногу об консервну бляшанку порізав. Глянув, і здалося йому, що це та сама консервна бляшанка з-під салаки в томаті, яку він отоді під час уроку на природі власноручно кинув у річку. Зітхнув Вася» [115, с. 471].

Дидактичну функцію виконують і авторські роздуми про суть «вражої сили»: «А хіба лихі, погані люди – не та ж сама вража сила?.. От хоча б... Чим, наприклад, краща за Бабу Ягу грубезна пашекувата продавщиця, котра і стареньку бабусю від прилавка одштовхне, і дитину обважить, і всю чергу такими словами облає, що вуха в'януть?» [115, с. 508]. Змушений творити в умовах «соцреалізму», Вс. Нестайко вдавався до викриття певних морально-психологічних типів людської поведінки, пафосного зображення тодішньої освітньої системи (школа у казці – Сад Добра і Знань, класні керівники – класні чарівники) тощо. Така тенденція була поширеною не лише в його творчості, а і в переважній більшості письменників цього періоду.

Третя частина трилогії – «В Країні Місячних Зайчиків» (1994) позбавлена ідеологічного ангажементу. Від твору до твору фантастичний світ у казковому циклі Вс. Нестайка розширюється, доповнюється деталями й подробицями, що створює можливості для жанрового синтезу.

Перші рядки твору декларують його наскрізну ідею: щастя – дарувати радість людям, робити інших щасливими. Цей висновок звучить і наприкінці твору й має символічний зміст: «Адже дарувати комусь радість – це ж і самому радість! І, може, це найбільша радість на світі ... І якщо ти можеш подарувати комусь несподівану радість – даруй не вагаючись...» [117, с. 348]. Автор намагається досягнути складну філософську проблему екзистенційного вибору, наслідком чого стає зменшення дидактичності повісті-казки. Казкові пригоди

позбавляють твір нудного моралізаторства, створюють підтекст, зрозумілий дорослому реципієнту.

Трилогія «Країна Сонячних Зайчиків» демонструє еволюцію творчості Вс. Нестайка, який, долаючи стереотипи «соцреалізму», торував власний шлях, що призвело до відповідних змін у процесі художнього осмислення дійсності. Знахідки та відкриття, зроблені письменником у жанрі повісті-казки, її циклізація визначили жанрово-стильову своєрідність літературної казки другої половини ХХ ст. в цілому.

Персонаж як жанровий ідентифікатор повісті-казки

Як відомо, маркерами того чи того жанру у художньому творі є масштаб зображуваного матеріалу, тема, тип образної моделі, композиційна структура, характер словесної організації тексту, хронотоп тощо [Детально про це: 84, с. 24–25]. Важливим компонентом літературного твору є персонаж – «художній образ суб'єкта дії, наділеного духовним ядром (або його подібністю), зовнішніми рисами й поведінкою» [100, с. 9]. Він належить до тих естетичних категорій художнього світотворення, чия роль прокреслюється світоспоглядальною й гуманітарною актуальністю; визначення ж і дослідження засобів його репрезентації в художньому тексті є важливим завданням літературознавства.

У фольклорній казці персонаж має другорядне значення; тут на передній план виступають функції дійових осіб, їхня роль у сюжеті, що свого часу спостеріг В. Пропп. Дослідник виділяє функції (напр., відлучка, заборона, посібництво, посередництво, боротьба, перемога, покарання й ін.) й мовить про «коло дій» персонажів чарівної казки, як-от злодія, помічника, дарувальника, царівни, отруйника, героя, псевдогероя, що їх

характеризують [130]. Концепція В. Проппа на сьогодні є найбільш авторитетною у колі фольклористичних та літературознавчих студій, що, зокрема, стосуються фантастичної літератури (фентезі, наукової фантастики, авторської казки). Деперсоналізація, погляд на персонажа як на «актант дії», «сукупність прийомів» закріпились і в формальній літературознавчій школі, структуралізмі й наратології.

Маючи генетичну спорідненість із фольклорною прасовною, літературна казка, утім, позначена авторською індивідуальністю, письменницьким ставленням до зображуваного. Наслідуючи й розвиваючи традиції, перебуваючи в постійному діалозі, вона демонструє відкритість і продуктивність художньої структури жанру, що позначилося й на специфіці конструювання персонажів, їхньому статусі в літературному творі, етичних характеристиках, духовній та ідейній сутності. Коли ж ідеться про синтетичний жанровий різновид, повість-казку, то очевидним стає і факт можливого інтерферентного впливу казкових принципів, засобів і прийомів зображення персонажу на повістеві, що й спробуємо спостерегти на прикладі персонажної сфери українських повістей-казок для дітей та юнацтва другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

Персонажів повісті-казки умовно можна поділити на кілька категорій. Найчисельнішою є *образи людей* (преважно дітей), наділених реалістичними рисами характеру, з якими, утім, трапляються фантастичні події. Такими, наприклад, є Вася Глечик і Валера Костенко (В. Нестайко «Чарівне дзеркальце, або Незнайомка з Країни Сонячних Зайчиків»), Ганнуся (В. Нестайко «В Країні Місячних Зайчиків»), Вікентій (Я. Стельмах «Вікентій прерозумний»), Оріся (І. Жиленко «Новорічна історія про двері, яких нема, і про те, як іноді корисно помилятися номером»), Аля (Г. Малик «Незвичайні

пригоди Алі з Країни Недоладії») та ін. Зважаючи на адресність твору (повість-казка, як відомо, має більший у порівнянні з казкою обсяг і розрахована здебільшого на дітей 10-12 років), письменники при їхньому зображенні часто експлуатують шкільний антураж: дія може відбуватися на уроці чи на канікулах; персонажами другого плану часто виступають учителі (Людмила Петрівна, класний керівник Вікентія, у «Вікентії прерозумному» Я. Стельмаха, Катерина Степанівна у «Чарівному дзеркальці...» В. Нестайка тощо), фабульні перипетії пов'язані з певною проблемою, що стосується школи (небажання вчитися, невивчений урок, бажання покарати однокласників).

Якщо твір побудований на анімалістичному матеріалі, то його персонажами стають *олюднені тварини*: їжаки, зайці, вовки, леви, ведмеді (І. Андрусак «Третій сніг», Я. Стельмах «Голодний, злий і дуже небезпечний, або Якось у чужому лісі», В. Нестайко «Незвичайні пригоди в лісовій школі»). Мігрувавши із фольклору, вони, утім, здебільшого наділені іншими рисами характеру, що властиво авторському тексту. Так, наприклад, Вовк ходить у джинсах, носить бриль на голові, доглядає городину, вживає виключно вегетаріанські страви (Я. Стельмах «Голодний, злий і дуже небезпечний, або Якось у чужому лісі»); він учителює й дає корисні поради (І. Андрусак «Третій сніг»); ведмідь працює директором музичної школи (В. Нестайко «Незвичайні пригоди в лісовій школі»).

Фантастичні істоти, чарівники. До цієї групи персонажів можна віднести створені фантазією автора істоти, наділені людськими якостями, наприклад, Сиз Дванадцятий, Вертутій, Мармуся (В. Близнець «Земля Світлячків»). Пан Морок, Королева Глупої Ночі (В. Нестайко «В Країні Сонячних зайчиків»), Діодор Аристархович, Великий Охоронець Скарбів (І. Жиленко «Новорічна історія про двері, яких нема, і про те, як

іноді корисно помилятися номером»), Гумовий Барон (Н. Гузеєва «Двадцять три образи Петрика П'яточкина»), дракончик Мінімакс (А. Костецький «Мінімакс, кишеньковий дракон, або День без батьків») – персонажі другого плану, не мають самостійної ваги, а їхні дії і вчинки підпорядковані подіям, що відбуваються у повісті-казці.

Оскільки повість-казка – епічний твір, то важливим шляхом характеристики персонажа є опис його *зовнішності*. Як зазначає К. Сізова, портрет героя у прозовому творі – це текстова категорія, сутність якої полягає в комплексному зображенні людини як художньої єдності фізичного, соціального і психологічного компонентів. У структурно-семантичному аспекті він має складну організацію й містить не лише відомості про зовнішній вигляд і форми поведінки, а й інші різновиди характеристики персонажів. Складниками портрета є елементи дійсності, які митець залучає з метою створення образу [138, с. 316–317].

Зображенню персонажа підпорядкований, зокрема, фотографічний опис рис обличчя, як, наприклад, у В. Нестайка в «Чарівному дзеркальці...»: Вася – «щуплявий, маленький. Шийка тоненька, вуха великі, відстовбурчені, ще й окуляри на носі» [117, с. 145]. Інколи вкупі з ним подається авторська характеристика вдачі героя. Валера – «височенький, стрункий, чорнявий, і в очах шмигляють швидкі бісики, які свідчать про те, що у Валериній голові весь час народжуються відчайдушні сміливі задуми» [117, с. 145]. «Була вона (Нуся – В. К.) білявенька, голубоока, кирпата й дуже симпатична. <...> симпатичні – щирі, доброзичливі, усміхнені. Тому їх люди й люблять» [117, с. 289].

Подеколи письменник обирає героя інакшого, відмінного від решти персонажів твору, покладаючи на нього особливу місію, про що свідчить і його зовнішність: «Хоч у нас

у кожній хаті / Всі руді й веснянкуваті, / Та худішого за мене / В світі цілому нема. / Я такий рудоголовий, / Рудовій, рудобровий, / Що рудою біля мене / Робиться вночі п'ятьма» [117, с.17]. Так говорить про себе Веснянка, головний герой повісті-казки В. Нестайка «В Країні Сонячних Зайчиків». Семантику рудого кольору спостеріг свого часу В. Шкловський, наголошуючи, що рудий колір є порівняно рідкісним явищем, і зробити героя рудим – означає зробити його не таким, як інші [168, с. 48–49].

З метою поживлення комунікації між автором і читачем при характеристиці того чи того персонажа можуть бути використані антропоніми: «...навіть коли автор намагається надати герою звичайні типові ім'я та прізвище, він неминуче підключає сильне асоціативне поле...» [138, с. 22]. У А. Костецького головний герой повісті-казки «Суперклеї Христофора Тюлькіна, або Вас викрито, здавайтеся» має незвичайне, рідкісне ім'я, асоційоване із Христофором Колумбом, що комбіноване зі звичайнісіньким, простакуватим прізвищем, і це створює комічний ефект. Хлопець відчуває на собі особливу відповідальність за ім'я: він цікавиться науками, планує в майбутньому стати всесвітньовідомим вченим, через що часто втрапляє в халепу.

Коли персонажами повісті-казки стають тварини, то часто автори наділяють їх людськими іменами: їжак Петро, ведмідь Дмитро, заєць Микола, дрозд Марко й ін. (І. Андрусяк «Третій сніг»). Описи зовнішності тут доволі скупі, наприклад, їжак – «маленький, колючий і зовсім не прудкий» [2, с. 12], дрозд – «п'р'я на його свитці, підбитій молоденьким пухом, настовбурчилося, від чого світло-коричневі смужки на краях крил стали ще виразнішими, а рябі крапочки на сорочці аж блищали» [2, с. 20]. Значно більшу увагу автори приділяють характеристиці їхньої поведінки в тій чи іншій ситуації, що

нагадує людську. Їжак засмучується, коли перериваються заняття в школі, дрозд розчаровано зітхає від байдужості лісових мешканців до його винаходів, заєць мріє, має мороку з дітьми, котрі хочуть його погладити, тощо.

У повісті-казці Я. Стельмаха «Голодний, злий і дуже небезпечний, або Якось у чужому лісі» зовнішність зайченяти Люськи розкривається за допомогою художньої деталі – дзеркальця. У звичайне дзеркальце Люська дивиться на себе й тішиться своєю красою: «Люська у віночку з лугових квітів і в намисті з ожини сиділа за столом, дивилася в своє люстерко й виспівувала на весь голос: Бо моя врода / То є чистая вода, / То є бистрая вода / Синіх гір» [144, с. 29–30]. Вона так захопилася цим заняттям, що нічим не допомагала своїм друзям – Бурмосику й Буцику – по господарству. Ті ж за лінощі хочуть її провчити і підмінюють звичайне дзеркальце на криве. «Але що це? Замість її, Люсьчиних, великих очей на неї дивилися манюсінські свинячі очка, а під ними висіли щоки-пампушки. Її акуратненький ротик тепер роззявлявся до самих вух, здоровенна голова трималась на шийці-сірнику. То була якась потвора!» [144, с. 32]. Злякавшись свого вигляду, Люська вирішує, що в такий спосіб її покарано за неробство, й починає куховарити, прибирати в хаті, швидко стає спритною господинею. Як бачимо, зміна зовнішності персонажа у творі підпорядкована зміні його вдачі, рис характеру, що має дидактичну функцію.

Презентація фантастичних персонажів може відбуватися з використанням різних форм і засобів, що залежить не лише від жанру твору, а й від обраної автором стильової манери. При цьому письменники мовлять про них здебільшого як про цілком реалістичних істот. Так, авторське зображення Мармусії синтезує ескізу техніку портретування з акцентом на суто зовнішніх даних із описом її постави, ходи, жестів: «Ввійшла

висока, пряма, надзвичайно сухорлява стовусиха <...> Вона була вся в чорному, тільки білий комірець облягав її тонку шию. <...> звідти (з Юхландії – В. К.) вивезла деяку холоднуватість, гордовиту поставу і не стовусівську стриманість у розмовах і жестах» [9, с. 90]. Її холодний погляд, випростана спина, стислі губи, неприступність пояснюється гіркою долею: в молодому віці вона втратила свого нареченого, за яким сумує все життя. Про це читач дізнається із розмови Вертутія із Сизом XII, братом Мармусії. Вона його дуже любить і дбає за нього: вкладає спати, підкладаючи під щоку подушечку, запалює люльку, готує каву.

При зображенні Мармусії В. Близнаць вдається до акценту на внутрішньому світі, переживаннях, психологічних деталях портретотворення, що характеризує її як чуйну, ніжну й люблячу сестру: «Вона провела брата в насторожено-тиху ніч і довго ще стояла на дверях, тривожна й сумна <...> слухала і прикладала до очей вогку, напахчену духами хусточку. Не вірте, що в неї холодне і неприступне серце <...> Вона готова була сидіти над ним всю ніч <...>, аби тільки не зсунулася подушечка, не заскрипіла віконниця. Вона кидалася на кожен найменший шерхіт чи звук...» [9, с. 95]. Такі деталі її поведінки зворушують читача, увиразнюють цілісний багатоаспектний, колоритний образ.

В. Близнаць в «Землі світлячків» значну увагу приділяє описові захоплень й уподобань персонажів: Сиз XII любить читати книги, сидіти з вудочкою на березі; він у старому пенькові створив музей нічних світлячків і зберігає там унікальну колекцію, мріє нагодувати всіх рибою і з цієї метою розводить риб-мисливців, котрі мають відганяти від цінної риби хижаків. Тривус Вертутій виготовляє вітряки й навіть винайшов таку модель, що крутиться проти вітру. Тривус Хворощ вирощує дивовижні сорти динь, якими залюбки всіх пригощає: з

гарячими галушками, дині, що ростуть на груші, дині-кавуни, дині-верблюди, дині-макітри тощо. Детальні описи занять героїв твору підпорядковані розкриттю їхніх характерів, особистісних якостей і властивостей, емоційних станів. Вони в цілому допомагають репрезентувати багатство душі, явити читачеві цілісний образ істоти доброї, милосердної, здатної до збереження й примноження краси навколишнього світу.

Допоміжним засобом характеристики персонажів є пейзаж, що не лише декорує зображувані події, а постає в тісному асоціативному зв'язку із станами й почуттями: «... над озером стояла тиха чудесна ніч. У таку пору хіба можна думати про щось погане? Тишею, чарами ночі впивалася ваша душа. Гляньте! Повний місяць плив у небі і світив червоно, мов жар. Падали на воду темні тіні від сосен, і золота доріжка стелилася від берега до берега» [9, с. 96]. З метою репрезентації ціннісних характеристик об'єкта зображення письменник мобілізує арсенал художніх засобів: епітетів, метафор, порівнянь, символічних деталей (*Вертутій замуликав, як джміль на дощ; човен плив легко, як птах над водою, плив сонним озером; золота доріжка перебігла, виблискувала, наздоганяла їх*) [9, с. 96]. Цій меті підпорядковані й лексичні ресурси, як-от однорідні синоніми, що посилюють авторське зображення двох давніх друзів – Сиза й Вертутія: «Такої ночі не можна було мовчати, хотілося озиватися, аговкати, кликати таємничі тіні з-під берега, перемовлятися добрим словом» [там само]. Вони виразняють емоційно-настрійний стан героїв, посилюють ліризм оповіді.

Як бачимо, повістєва форма зображення дає можливість авторові акцентувати більшу увагу на зовнішності персонажа, його вдачі, заглибитись у внутрішній світ, різноаспектно передати настрої й емоційний стан, мотивувати поведінку і вчинки. Художня концепція персонажа корелюється із

авторськими естетичними поглядами, вона відображає його моральну позицію, взалежнюється стильовими уподобаннями.

Залежно від специфіки повістевої структури, з якою інтегрована казка, письменник може віддавати перевагу більш статичному зображенню героя з посиленням акцентом на його відчуттях, станах душі, оцінних судженнях, як, наприклад, у лірико-імпресіоністичній чи психологічній прозі, а може, навпаки, посилювати сюжетність, інформативність тексту, ускладнювати динаміку розгортання подій, як, зокрема, у пригодницькій повісті.

Пригодницький компонент є невід'ємним складником літератури для дітей та юнацтва, що зумовлено аперцепцією адресата. Важливим є тяжіння дитини/підлітка до яскравого й незвичного, здатність до співпереживання неординарному герою, бажання подолати небезпечні перешкоди тощо [79, с. 172–173]. Тому не випадково, що переважна більшість повістей-казок побудовані за пригодницьким принципом. Персонажі в них розкриваються у стосунках з іншими персонажами, вони рішучі, ініціативні, кмітливі, здатні досягати мети, перемагати сили зла тощо. Пріоритетом у зображенні постають певні функції (героя, антигероя, суперника, помічника – дається взнаки «пам'ять жанру» фольклорної казки), репрезентовані передусім діями і вчинками, ситуаціями, в які вони потрапляють, характеристикою іншими героями твору.

Наприклад, Веснянка (В. Нестайко «В Країні Сонячних Зайчиків»), аби врятувати ластовинів від хуліганців, долає чималу кількість перешкод, змагається з силами зла (Начальником Канцелярії нічних Кошмарів, Королевою Глупої Ночі, паном Мороком) і з допомогою сонячних зайчиків перемагає їх. Розкриттю його характеру підпорядковані хронологічні ресурси казкової оповіді. Веснянка за допомогою чарівного дзеркальця переміщується на далекі відстані, долає

шлях до казкової країни; він постійно в русі, і цей рух є центром основних подій твору. У тексті динаміка подій передається дієслівними формами: «Та Веснянка *переборює* страх і, обхопивши стовбур верби, *починає дертися* вгору. Що вище *піднімається* він, то важче стає йому *лізти*. Гілки *хапають* його за сорочку, за штанці, *дряпають* руки – *не пускають* до відьминої мітли» [117, с. 114]. Наведений фрагмент – шлях Веснянки за чарівним плащем Пана Морока, який потрібен був йому, аби проникнути в чарівну Країну Сонячних Зайчиків. Персонаж тут органічно вписаний в структуру тексту, логічність сюжетних ходів.

Важливого значення у творі набуває мотив сну. Він – захисна реакція Веснянки на сили зла (герой засинає відразу після стресу, побачивши плащ пана Морока, який рухався без його тіла), спосіб відновлення його душевних і фізичних сил (після тривалої подорожі, перед відповідальною справою). У повісті-казці є Долина Щасливих Сновидінь, де зберігаються усі побачені кимось і колись сни. Туди потрапляє Веснянка і знаходить свої сни, в такий спосіб він усвідомлює необхідність подальших рішучих кроків на шляху до знищення темних сил.

Письменник як автор художнього епічного тексту по-можливості намагається поєднати казкову функцію Веснянки як героя із репрезентацією його як характеру літературного твору. Тому невипадково заглиблюється у внутрішній світ, акцентує на непростому внутрішньому стані Веснянки (хлопчик був сиротою, його ніколи не відвідували рідні). І хоча йому часто бувало сумно й гірко, «Веснянка завжди був усміхнений і веселий. А коли бачив, що хтось із дітей сумує, обов'язково вигадував яку-небудь кумедну штуку, щоб розважити, розвеселити товариша» [117, с. 17].

Найперше, що вразило Веснянку у Країні Сонячних Зайчиків – неймовірна кількість різноманітних квітів, яких не

можна зібрати навіть у найбільшій оранжереї світу, до того ж вони одночасно квітували. Соковита кольорова гама, застосована автором для зображення утопічної країни, увиразнює стани її мешканців: вони добрі й усміхнені, живуть у гармонії з собою, а найкращими ліками для них є сміх. Поспілкувавшись із сонячними зайчиками, Веснянка розуміє, що їхній світ, позбавлений зла й жорстокості, – те, до чого він повинен прагнути.

Характеризуючи поведінку і вчинки героїв, письменники часто максимально наближають їх до адресата і в такий спосіб поживляють комунікацію в системі автор – персонаж – читач. Наприклад, Оріся (І. Жиленко у «Новорічній історії про двері, яких нема, і про те, як іноді корисно помилятися номером») розбещена бабусями, має купу іграшок, до яких недбало ставиться. «Доброї лупки їй треба!» – мовить тато, після чергової забаганки донечки. Утім, найбільша її мрія – цуценя, якого вона зрештою отримує після довготривалої хвороби. У Я. Стельмаха Вікентій – бешкетник і двійочник, який у перший тиждень навчального року встиг нахапатися поганих оцінок, після чого мав серйозну розмову з учителькою. Вона (розмова) змусила героя замислитися: «... чим живеш ти, про що думаєш, чому віддаєш вільний час. Га, Вікентію?

Віка зосереджено мовчав. Ну що він робив? Гуляв, грався з хлопцями, ходив у кіно, дивився телевізор, бігав, стрибав, повзав, лазив по деревах, катався на велосипеді, їздив до бабусі в Малин. І зовсім не думав розвивати в собі почуття прекрасного» [145, с. 70]. «Почуття приреченості», що опанувало хлопця після розмови з класним керівником, спонукало до роздумів про сенс навчання й урешті-решт привело його до Бюро чудес. Тут Продавець реалізує бажання Вікентія й відправляє в далеке минуле, де він міг «похизуватися своїми знаннями» фізики, електроніки, механіки перед далекими

пращурами. Розповідаючи княжичу й боярам про електрику, сучасні телефони й автомобілі він, на жаль, через брак знань так і не зміг пояснити й показати на прикладі, яким чином все це працює. Автор у повісті-казці переслідує дидактичну мету: намагається показати читачеві важливість знань у сучасному світі, проте не займається нудним моралізаторством, а робить це таким чином, щоб той сам дійшов певних висновків.

Оригінальним прийомом конструювання персонажів у В. Нестайка є реінкарнація. Реалістичні герої, учні четвертого класу, перетворюються на казкових істот. Валера Костенко стає Кошцієм Безсмертним, Люська Бабенчук – Бабою Ягою, Ігор Горенко – Змієм Гориничем. У такий спосіб письменник зацентрував увагу на проблемах підліткового віку, пов'язаних конфліктом особистості з собою, внутрішніми протиріччями, суперечливістю почуттів і поглядів. Побачивши своє віддзеркалення, вони заново відкривають себе: «Воно не тільки тому чарівне, що пускає чарівного сонячного зайчика: кожен, хто погляне у нього, ніби зазирне собі у душу. У нього відразу прокинеться совість. І зникнуть чари пана Морока, пропаде дія соку рослини-дорослини. І він перестане бути вражою силою, знову повернеться у дитинство» [117, с. 253–254].

Квест персонажа, (нанизування великої кількості пригодницьких ситуацій що трапляються із персонажем), як правило, скеровує його дії і вчинки, зміни в характері. «Він дуже поспішав. Він їхав на верблюді, на віслюкові й коні, машиною, поїздом і пароплавом, літаком, вертольотом і велосипедом і зрештою натрапив на свою кулю. Від неї вели кудись у степ ледь видимі сліди Люсьчиних лапок і Толябунових лапищ, а поруч сиділа згорьована Люсьчина мама» [144, с. 51]. Так Я. Стельмах описує шлях природолюбів й винахідників Буртїуса до лісу в пошуках своїх друзів. «Найвидатніший дослідник усіх часів і країн» до того часу

об'їздив багато країн, перечитав купу книжок, зробив силу-силенну відкриттів – так характеризує його автор. Він кумедний, у нього завжди з собою торбинка з пиріжками-пампушками й записник; подорожуючи по світу на повітряній кулі, Буртіус на кожному кроці стикається з науковими відкриттями. Проте головне відкриття для нього – дружба, доброта й любов рідних. Він не лише допомагає Бурмосику, Буцику й Люсьці врятуватись від Вовка й Толябуна, а й дарує зустріч маленькому зайченяті з мамою, а згодом знаходить свого тата-дослідника, якого не бачив три роки. Герої цієї повісті-казки пережили чималу кількість пригод, подолали купу небезпечних ситуацій, пов'язаних із протистоянням добрих і злих сил, й урешті-решт щасливі разом повернулися додому.

Еволюція повісті-казки засвідчує й протилежні тенденції у зображенні персонажа, зокрема, переміщення «центру ваги» з подієвої форми зображення на описову, акценту на лірико-емоційних, психологічних станах. Відтак, посиленої ваги набувають внутрішні монологи, роздуми, зображення психологічних станів і відчуттів, характеристики іншими персонажами.

Особливу увагу в повісті-казці «Земля світлячків» В. Близнець приділив образіві Чублика, дванадцятилітньому онуку Вертутія. Він – лунарист першого класу й найкращий учень професора Варсави – на початку твору приїздить разом із дідом до Сиза XII у гості. Із непідробною зацікавленістю оглядає хлопець музей світлячків, найбільший скарб Сиза, створений ним власноруч. Заслуговує на увагу враження від побаченого, майстерно виписані автором, що характеризуються емоційною наповненістю, потужною художньо-сисловою сконденсованістю, котра допомагає концентрувати увагу на гармонійній єдності людини й природи. Чублик був щиро здивований і зачарований красою, він «...завмер, широко

розплющивши очі. <...> Сяйво. Воно було м'яке, м'якше глибинного світіння води, м'якше блиску роси в новомісячну ніч. Воно було молочне, фосфоричне, воно лилось на голову, на руки, на стіни, воно пронизувало Чублика наскрізь!» [9, с. 84]. Описуючи музейні скарби Сиза XII, В. Близнець використовує усі можливі зорові, дотикові, просторові ефекти, що передаються дієсловами *горить, палає, світить, летиться, блукає, пурхає, літає, випикує піруети, зблискує* тощо. Уся краса була зроблена Сизом зі, здавалось би, звичайних, буденних речей: шматків дерева, коріння, пеньків, кори. Світло випромінювали личинки, жуки, дощові черв'яки.

Детальний опис музею у творі подається очима Чублика не випадково: читач відчуває його захват цією дивною й сам зачаровується нею. Хлопець відкриває заново для себе побачене, вчиться відчувати красу природи, любити її. Непідробний інтерес, з яким він оглядає кожну деталь у музеї, резонує порухи душі Сиза. Його мрія – освітити все навкруг щирим ласкавим світом – сприймається в повісті-казці на рівні метафори-символу. Поспілкувавшись із Сизом, Чублик і сам переймається щирими почуттями щастя, любові й прив'язаності до рідної землі і всього, що вона дарує нам; він «сам раптом спалахнув і засвітився, як нічний світлячок в темряві» [9, с. 93].

Упродовж оповіді відбувається подальше становлення персонажа: Чублик бачить, наскільки тремтливо ставляться до рідного дому і створеного власними руками його дід, Сиз, Хвороща, Мармусія, усі стовуси й тривуси, які працюють на своїй землі, дбають і охороняють її. Тому не випадковими стають роздуми/внутрішні монологи героя, в яких відчутно обурення діями волохатих страховиськ, війська Магави, що вдерлися на їхню рідну землю. Цілком закономірним постає й участь Чублика у визначальному поєдинку з ворогом, в якому він гине, захищаючи рідний край. Його смерть посилює глибину

філософського звучання твору, психологізм розповіді, що наприкінці твору передана почуттями й плином настроїв Вертутія: «Крізь хмари й туман пробивався на сході млистія світанок, стовуси й тривуси поквалювались додому, з човнів їм видно було: на всьому піщаному березі сіріє два горбочки – висока могила і чиясь важка зсугулена постать. То сидів Вертутій, зім'явши п'ятірнею лице, і слухав, слухав сумну пісню вітрячка. Отой крик: «Ді-і-ду-у!» – і досі пронизував йому груди» [9, с. 170].

На внутрішньому світі героя сконцентрована увага І. Жиленко. У її повісті-казці «Новорічна історія про двері, яких нема, і про те, як іноді корисно помилятися номером» мама головної героїні, Орісі, наділена цілком реалістичними рисами характеру, при її зображенні описовість мінімалізована, натомість увага приділена внутрішнім станам і відчуттям героїні. Вона любить лишатися наодинці, а найбільша мрія – побути хоч трішечки сам на сам в абсолютній тиші. Коли вона була ще дівчинкою, загубила найкоштовніший (зважаю на тяжке повоєнне дитинство) подарунок: скляне яйце з крихітною хаткою й засніженими ялинками всередині. З допомогою чарівника Діодора Аристарховича вона вже дорослою знаходить його й опиняється в такому ж казковому засніженому лісі, аби насолодитися щастям: послухати абсолютну тишу й відчути себе в ній. Означена ліричною емоцією доля Орісиної мами пов'язана з трагічною екзистенційною проблемою, ситуацією відчуження, «самотності серед людей», непорозуміння зі світом [79, с. 130].

Автор сюжетної жанрової концепції І. Силантьєв наголошує на типологічних відмінностях романного героя від героя чарівної казки. Дослідник акцентує увагу на ритуальній поведінці казкового персонажа, поведінці за певними правилами жанру, позаяк романний герой – вільний у своїх діях і вчинках.

Доля романного героя є результатом його особистого життя. Доля казкового героя не має особистого характеру [139, с. 168 – 169]. Тексти повістей-казок засвідчують асиміляцію жанрових характеристик персонажів; наділені фантастичними рисами, вони, утім, репрезентують індивідуальні пластичні образи, як втілення авторської концепції, ідеї твору. Домінуючим при їхньому зображенні стає внутрішня характеристика, акцент на духовній суті, що відтворено письменником на основі емоційного й психологічного осягнення.

Отже, наділений духовним ядром, зовнішніми рисами й поведінкою, персонаж повісті-казки має генетичну спорідненість із фольклорною прасовною, утім позначений авторською індивідуальністю. Принципи, засоби і прийоми зображення персонажів взаляжуються жанровою інтерференцією, що позначилося й на їхніх етичних та духовних контурах. В українських повістях-казках другої половини ХХ – початку ХХІ століття репрезентовано образи людей, олюднених тварин, фантастичних істот, що несуть на собі «пам'ять жанру» фольклорної казки, утім засвідчують жанрову асиміляцію складників образотворення. З метою змалювання персонажа письменниками використано фотографічний опис рис обличчя; ескізну техніку портретування з акцентом на суто зовнішніх даних вкупі з описом постави, ходи, жестів; антропоніми, що мають потужне асоціативне поле; пейзаж, що постає в тісному асоціативному зв'язку із станами й почуттями; художні деталі; мотиви; психологічні ресурси; комплекс художніх засобів (епітетів, метафор, порівнянь, символічних деталей). Дії і вчинки героїв повісті-казки увиразнюють їхні характери, особистісні якості, емоційні стани. Специфіка наративної структури повісті (пригодницької, лірико-імпресіоністичної, психологічної) впливає на характер зображення, що варіюється від статичного з акцентом на відчуттях, станах душі, оцінних

судженнях до динамічного з посиленою сюжетністю, інформативністю. Використані форми й засоби залежать від обраної автором стильової манери, майстерності синтезувати казкову функцію персонажа із репрезентацією його як характеру літературного твору.

Казка-байка

Питання співвідношення жанрових ознак байки й казки в одному творі детально розглядається Г. Сабат. На прикладі збірки І.Франка «Коли ще звіри говорили» дослідниця проводить аналогію й дисиміляцію цих двох жанрів, розкриває їх гетерогенність, нееквівалентність і в той же час подібність. На її думку, з ослабленням моралі у творі й посиленням його оповідного аспекту байка переростає в казку, з інтенсифікацією ж дидактики казка перероджується в байку. «У збірці «Коли ще звіри говорили» становим ядром фабули кожного твору є той чи інший байковий зміст, який вдало вписався в казкову сюжетоформу. Відбулася жанрова абсорбція. Таким чином, аксіальний фабульний хребет цих творів – байковий, але вся сюжетна система розгортається в казку. У даному випадку байка стає донатором казки» [135, с. 219].

У системі української літературної казки ХХ ст. чільне місце посідають твори з посиленням морально-дидактичним складником, частині з них так само притаманний жанровий синтетизм. Особливо це стосується казок, що побудовані на анімалістичному матеріалі. Маючи в основі фантастичну подію, вони часто наділені повчальними, сатиричними й алегоричними рисами й тяжіють до моралізаторських узагальнень. У зв'язку з цим їх зміст може набувати ознак байки. Казково-байковий тандем набув поширення у сфері літератури для найменших і

представлений у другій половині ХХ ст. творами Ю. Ярмиша («Жабенятко»), В. Сухомлинського («Пурпурова квітка», «Пихатий півень», «Пихата жаба»), Д. Чередниченка («Помаранчевий котик», «Пузир та Їжак», «Про ворону, що хотіла стати відомою на увесь світ», «Яблуко не таке як усі», «Їжко і Пацько») та ін.

Основна подія у творах такого типу – фантастична, трактована стрижневою нормою художнього освоєння світу. Своєю неординарністю, незвичністю змісту зображуваного тексту демонструють ірреальність змісту, яку реципієнт з легкістю вловлює: помаранчевий котик з білими лапками дискутує з мури́м бродячим котом і горобчиком (Д. Чередниченко «Помаранчевий котик»), пацюк приходять у гості до їжачка поласувати яблуками (Д. Чередниченко «Їжко і Пацько») тощо. Мовно-стильова палітра творів рясніє побутовими штампами, вдало зімітованою розмовною інтонацією; їх фабульна основа ґрунтується, як правило, на діалозі (ці чинники наближають твори до фольклорних казок про тварин). Наприклад: «Та тільки підкрався до Їжачкової оселі, аж тут і сам Їжко на поріг:

- Здоров, здоров, сусіде, просимо в гості. За-а-авжди тобі раді.
- Та я...
- Заходь, заходь... Повечеряєш, тобто по-твоєму поснідаєш.

Зайшли вони в господу.

– Сідай до столу. Ось тобі мишка, ось хробачок...» [165, с. 76–77].

У казках-байках, як правило, виразно артикульований алегоризм, який стає єднальним ланцюгом двох жанрів. Якщо в байках він є сюжетним стрижнем, із якого випливає моралізаторський висновок, то в казках-байках алегорія

«маскує» людські риси; засобами казкової інакомовності автори висвітлюють певні проблеми. Синтетичні твори, з одного боку, запозичують у казки епічність оповіді, персонажну сферу, з іншого ж – декларують байковий дидактизм, посилення морально-дидактичної складової.

З функціонального погляду казки-байки поєднують у собі настановочно-повчальну й розважальну складові. Вони часто виявляють себе у двох іпостасях: або алегорично-сатиричні, або розважально-повчальні. Наприклад, у казці «Жабенятко» Ю. Ярмиша дидактичний складник розрахований на рецепцію дошкільника. Маленьке Жабенятко запитує в дорослої Жаби: чому я таке мале? Бо мало їси – відповідає та. Діти легко проводять аналогії із власним життям. Натомість фінал твору має алегорично-сатиричний відтінок: з'ївши комара, гусінь, зайчика, вовка жабенятко луснуло.

Синтез жанрових ознак байки й казки, таким чином, призводить до розширення функцій творів, домінуючими з яких стають естетична, розважально-гумористична, пізнавальна, морально-дидактична.

Казка-новела

Новелістичні казки свого часу були виділені фольклористами в системі народної казки. Так, В. Пропп наголошував на тому, що вони принципово відрізняються від чарівних фольклорних казок і наближені до побутових реалістичних оповідей, оскільки зображують життя людей у звичайному світі. «Новелістичні казки містять велику кількість побутових елементів, влучно схоплених спостережень, життєвих деталей. Вони за певної літературної обробки легко перетворюються в новелу» [131, с. 276]. На думку О. Бровко, новелі-казці притаманна динамічність та однолінійність сюжету,

стислість, мікроструктурованість, сфокусованість на казкових мотивах [15]. Т. Полежаєва, розглядаючи спільні й відмінні риси двох жанрів, насамперед звертає увагу на зображення в них певних фактів та явищ реального життя (що зближує побутову казку з новелою) й особливості подання життєвих реалій та їх причиново-наслідкових зв'язків, кількість і якість їх присутності, функції у творі [125].

Оригінальною версією казково-новелістичного синтезу є «Степова казка» Гр. Тютюнника. Твір побудований на анімалістичному матеріалі й складається з 4 частин. Перша з них – «Забутий курінь» – новела-замальовка, наступні три – «Як свисне бабак», «Небезпечний приятель», «Ходи, біда, стороною» – фабульні новели, у структурі яких домінує дія; при цьому *надзвичайна* у традиційному розумінні подія у творі відсутня, автор більше заглиблюється в пізнавальний (у казковій формі розповідає про життя мешканців степу) й емоційний аспекти. Письменнику вдалося органічно поєднати казковий зміст твору, атрибуту якого є фантастика, своєрідний персональний ареал, тяжіння до етичного дидактизму, з новелістичною формою, структура якої передбачає однолінійність сюжету, єдиноспрямованість, насиченість оповіді подробицями-детелями.

Письменник акцентує увагу на загальнолюдських цінностях, що реалізується на прикладі дій і вчинків персоніфікованих образів. Усі вони наділені людськими рисами характеру. Особливе місце у творі має Курінь. Розповідь про нього сприймається як завершена новелістична замальовка, що репрезентує читачеві історію про курінь з моменту його «народження» й до часу дії в казці. За допомогою тонкої образності письменникові вдалося передати емоційний стан казкової істоти. Традиційна для письменника стильова манера з потужними ліризмом, емоційною наповненістю, надзвичайною

художньо-смісловою сконденсованістю допомагає концентрувати увагу на гармонійній єдності природи й людини. Відтворення стану Куреня у творі – своєрідний метафоричний процес, де письменницьке слово сприймається як тотожне відтвореному образу. «Курінь отой хоч і старий, та не сам. Насправді в ньому живуть, і старанно працюють, і спочивають, і їдять, навіть граються, як є коли. Живуть у ньому ті, чиї мови люди ніколи не чули, не знають, а отже, думають, що її й нема» [154, с. 558]. Цією фразою письменник робить акцент на важливості бути потрібним і корисним у цьому світі.

Рух казки-новели визначається не стільки внутрішніми закономірностями, скільки різноманітністю подій, про які йдеться. Гр. Тютюнник використовує у творі композиційний прийом кумулятивної казки, що ріднить його з фольклорною «Рукавичкою». Стосується це, зокрема, епізодів «заселення» Куреня степовими мешканцями: « – Ти хто такий?! – почув підземельник <...> – А ви хто? – <...> – Ми Мурахи, – поважно одказав той, що сидів на носі.— А я Мурашиний ватаг і питаю в тебе <...> Хто такий будеш? <...> – Я Кріт, – сказав підземельник лагідніше <...> – чи не можна й мені десь тут вирити нору, бо я, розумієте, не терплю світла. <...> – То будь ласка! – погодився Мурашиний ватажко. – Будьте нашим сусідом» [154, с. 559–560]. Письменник знаходить такі зображальні засоби, що показують сферу мотивації вчинків персонажів. Твір завершується несподіваною сюжетною розв'язкою. Життю степових мешканців у Курені раптом стала загрожувати біда: люди хотіли його приорати, проте передумали й перенесли на пагорбок на солонці, а вся степова братія вирушила разом з ним.

Письменнику вдалося органічно поєднати казковий зміст твору, атрибутом якого є фантастика, своєрідний персонажний арéal, тяжіння до етичного дидактизму, з новелістичною

формою, структура якої передбачає однолінійність сюжету, єдиноспрямованість, насиченість оповіді подробицями-детелями.

Казка-легенда

Аналіз казкових сюжетів дає підстави для означення ще одного варіанту жанрового синтезу: казки-легенди, що репрезентована у другій половині ХХ ст. творами З. Мензатюк («Арніка», «Прощання з вербою»), О. Зими («Чому горобці у вирій не літають», «Як снігурі перемогли синю птицю»), Ю. Ярмиша («Лебедина казка», «Блискавка та грім»), Ірини Калинець («Казка про сосну») та ін. У них настанова на вигадку як канонічна жанрова ознака казки модифікується в настанову на ймовірність подій. У казці З. Мензатюк «Арніка» головна героїня твору Арніка – квітка, яка шукає живу воду, аби вилікувати хвору жінку. Авторка вдається до обігрування мотиву пошуку цілющої води, яка здатна творити дива. Він здавна використовувався в сюжетах народних казок («Вечірник, Полуночник і Світанок» – українська народна казка, «Брехні вистачає на три дні» – сербська народна казка, «Цілюща вода» – польська народна казка).

Арніка, подолавши численну кількість казкових перешкод, врешті-решт знайшла живу воду, проте зачерпнути її було ні в що, і квітка сама напилася її. Прийшовши до дівчинки, у якої хворіла матір, Арніка наказала відірвати від себе галузку й на ній зварити чаю, який випила хвора жінка й одужала. Дотримуючись законів жанру, З. Мензатюк наприкінці робить акцент на особливостях цвітіння арніки, даючи в такий спосіб настанову на реалістичність зображуваного. Квітка має жовтий колір і наділена цілющими властивостями. Вона цвіте «сонячним цвітом. А жива вода в її стеблах так і лишилася. Як

хто з гуцулів захворіє, так і шукає арніку. Кажуть, нема над неї зілля на всі Карпати» [102, с. 16].

У казках-легендах наявний типовий казковий хронотоп, поруч із звичайними представниками флори й фауни (сойки, горобці, снігурі, журавлі тощо) можуть діяти чарівні фантастичні персонажі (Синя Птиця, лапокрил Машталка, вухокрил Пашталка, Золотохвостик). Принцип побудови казок-легенд схожий: спочатку подана чарівна фантастична історія, наприкінці якої звучить настанова оповідача на вірогідність зображених подій, що сформульована типовою для легенди фінальною формулою: «Із того часу і не літають у вирій горобці. А коли серед зими на горобчиків нападає сум та жура, з неба гримлять громи. То Машталка і Пашталка до горобців озиваються, про літо їм нагадують» [50, с. 101]; «Золотохвостикові чари здійснилися – так і літають снігурі з лискучим рожевим пір'ячком на грудях» [50, с. 28].

Казка-притча

Осягнути сенс дійсності, пояснити світобудову, можливості й місце людини в соціумі письменники часто намагаються у творах, де яскраво виявлені ознаки жанрів казки і притчі. Їх сполучуваність в одному тексті провокує появу жанрової модифікації – казки-притчі.

Філософічність, алегорія і морально-дидактичні узагальнення як жанротвірні ознаки притчі виявили себе у казках Емми Андіївської. Її перу належить збірка казок-притч, що вийшли окремим циклом з вісімнадцяти творів у 2000 р. (Париж – Львів – Цвікау). Збірку характеризує глибина філософського звучання, майстерність розкриття моральних та етичних проблем. Твори мають філософське підґрунтя й вирізняються потужним моральним потенціалом. Герої – звірі,

птахи, упирі, мушлі, консервна бляшанка, пальці – покликані на пошук певних загальнолюдських моральних і ціннісних орієнтирів. Часто казки мають відкриту чи приховану мораль, суголосну авторській життєвій філософії.

Наскрізними персонажами збірки є консервна бляшанка й шакал, які наділені алегоричними рисами. Узагальнення, котрі здебільшого звучать після тієї чи іншої казкової історії – власне філософські роздуми письменниці, її світовідчуття: «Сила, що порядкує, дає кожному вибір» [1, с. 21]; «За кожен скарб, навіть як він задурно комусь дістається, врешті-решт доводиться платити. Грошима, прозрінням, зручністю, а здебільшого й самим існуванням» [1, с. 37]; «Коли приятелюють <...> – тоді приймають приятеля таким, яким він є, не намагаючися обтесувати його на свою подобу» [1, с. 71] тощо. Вони надають збірці притчевої тональності, виводять реципієнта на широкі узагальнення. Філософський підтекст творів дає підстави говорити про них як про твори з подвійною адресацією (діти й дорослі).

Одним із центральних творів збірки є «Казка про двох пальців». Розповідь починається з тих часів, «коли ще рука мала сім пальців, на небі оберталосся сім планет, а кожній людині було дано сім доль. Тоді і сама рука, чувши себе молодою і сильною, не надто багато часу присвячувала вихованню своїх дітей-пальців, особливо двох найменших, гадаючи, мовляв, час їх сам навчить й уговтає, нехай собі ростуть на волі й без примусу» [1, с. 128]. Та вийшло так, що два найменші пальці засперечалися за краще місце на долоні і до них приєдналися й інші. Суперечка закінчилася тим, що кожен з цих «помандрував окремою дорогою, забувши про братерство і про спільну батьківщину-руку, яка їх об'єднувала» [1, с. 129]. Переживши немало пригод, вони зрозуміли, що вище батьківщини немає

нічого, а сила сміху примножує духовну міць і спроможна знищити усіх ворогів, навіть невидимих.

У казках Е. Андієвської притча проявляє себе на рівні змісту, наснажуючи твори глибокою філософічністю. Порушуючи в них одвічні проблеми добра і зла, любові й ненависті, егоїзму та альтруїзму, письменниця подає їх щоразу з незвичного боку, під цілком новим і несподіваним кутом зору, що дає можливість реципієнтам сприймати їх як творчі відкриття.

Проти людей, що надто заклопотані власним «я» і все для яких зводиться тільки до плекання власного культу, спрямована «Казка про Яян». Старий козопас – один з головних персонажів твору – так розповідає про них: «Тут усі харчуються власним «я». Коли воно вичерпується, яянин умирає, проте «я» кожного із яян таке невичерпне, що всі тутешні мешканці майже вічні... Яянинові годі допомогти. Ніхто не може догодити яянинові, бо тільки він сам усе знає і вміє, і то найкраще...» [159, с. 493]. Думка, до якої підводить автор, слушна і глибока: людина, надмірно зациклена на власному «я», не спроможна побачити красу цього світу, відчути велич інших людей. Вона не лише повністю збіднює і обкрадає себе, а й позбавляє власне життя будь-якого сенсу.

У казці «Говорюща риба» філософського осмислення набувають мотиви самотності людини у світі, обдарованої талановитої особистості, порозуміння між людьми. Е. Андієвська осмислює їх на прикладі алегоричного образу балакущої риби. «Спочатку, коли риба була маленькою, засмучені батьки сподівалися, що <...> це мине, як минають дитячі хвороби, але час ішов, <...>, а балакущість риби не тільки не зникала, а навпаки набрала такої вправності, що батькам уже не зручно стало признаватися, що вони належать

до одної родини» [159, с. 489]. Риба, крім уміння говорити, мала добре серце й не могла зрозуміти, чому сумують її батьки.

Письменниця вводить у казку інакомовні притчеві замальовки, що виступають сигналами для непрямого прочитання тексту, слугують ґрунтом для створення на асоціативному рівні ситуації-аналогії. Риба побувала в різних згряях і так і не знайшла собі співрозмовника, за що була вигнана громадою на берег.

У казці виразно проступають прийоми, притаманні притчевій прозі, зокрема діаметральна протиставленість один одному головних персонажів (риба, яка уміла говорити, й рибалка, який умів слухати; уважний рибалка і його байдужа дружина) та їх здатність перетворюватися під кінець оповіді на узагальнюючі образи-символи.

У казках Е. Андіївської від притчі успадкована повчальність, загострена постановка проблем духовності, моральності тощо. У них – потужний потенціал етичного й духовного виховання особистості. Часто він виявляє себе через показ образів-антагоністів (добрий – злий, чуйний – байдужий, сірий – талановитий, егоїст – альтруїст тощо), що мають орієнтувати реципієнта на справжні духовні цінності, застерігати від помилок. У філософських казках-притчах домінують не стільки зовнішньо-подієві сюжет і конфлікт, скільки внутрішні, що нерозривно пов'язані з динамікою психологічних станів героїв, виявами їхньої свідомості. Авторці вдалося зробити акцент на вічних онтологічних цінностях, уникнути відкритого дидактизму в утвердженні чи то спростуванні певної ідеї, за допомогою поетичних прийомів наголосити на моральних орієнтирах, що обстоюють добро, красу, любов, віру.

Як складна синтетична літературна форма, казка демонструє варіативність взаємодії з епічними жанрами – повістю, легендою, байкою, новелою, притчею. Найпродуктивнішим у другій половині ХХ – початку ХХІ ст. виявився синтез жанру казки з повістю. Повість-казка і на змістовому, і на формально-поетичному рівнях (фантастична умовність, звернення до міфологічної традиції, протистояння добра і зла, тріумф позитиву тощо) тісно пов'язана з фольклорною чарівною казкою. Синтез з повістевим жанром виявляє себе у збільшенні обсягу твору, ускладненні композиційної структури, прийомів характеротворення. Втіленню авторського світогляду, розширенню проблемно-тематичного спектру творів, їх рецептивних та інтерпретативних можливостей сприяє поглиблена символіка, метафоричність образів, поетизація зображуваного, посилення психологізму.

Динаміка розвитку української прозової літературної казки другої половини ХХ ст. зумовлювала діалог індивідуально-авторського начала, традиційних казкових жанротвірних елементів з елементами байки. У казках-байках виразно артикульований алегоризм; вони здебільшого інтегрують у собі настановочно-повчальну й розважальну складові, наслідком чого стає розширення функцій творів, домінуючими з яких стають естетична, розважально-гумористична, пізнавальна, морально-дидактична.

Жанрова інтеграція казки з легендою фіксує трансформацію конститутивної казкової ознаки – настанови на вигадку – в орієнтацію сюжету на ймовірність зображених подій, що сформульована типовими для легенд фінальними формулами. При цьому чарівний хронотоп, наявність фантастичних персонажів зберігається й засвідчує тяжіння творів до фольклорного первня.

Казка-новела синтезує фантастичний зміст твору, казковий персонажний ареал, потяг до етичного дидактизму з новелістичною формою, що передбачає однолінійність сюжету, єдиноспрямованість, насиченість оповіді подробицями-детелями. Потужний емоційний потенціал, ліризм, художньо-сміслова наповненість творів письменника є істотними чинниками його стильової манери.

Казки-притчі тяжіють до алегоричності й морально-дидактичних узагальнень, артикуляції духовних і моральних проблем, а наявний підтекст творів посилює їх подвійну адресацію (діти й дорослі). Казково-притчеві синтетичні структури дозволяють говорити про зв'язок внутрішньоподієвого сюжету твору з динамікою станів персонажів, запобіганню прямолінійного дидактизму, підпорядкуванню поетичних прийомів розкриттю моральних орієнтирів, що працюють на авторську ідею.

Циклічна організація літературних казкових текстів і творчість Зірки Мензатюк

Казка, як і інші малі прозові форми, має тенденцію до утворення циклічних структур як сукупності самостійних художніх творів, що утворилися в результаті авторського задуму в естетичну цілісність [95, с. 734]. До теоретичного осмислення

проблеми літературного циклу зверталися М. Бахтін, А. Білецький, М. Дарвін, Б. Ейхенбаум, А. Кулик, Н. Лейдерман, Л. Ляпіна, Н. Старигіна У. Фохт, Г. Фридлендер та ін. Науковці мовлять про *первинний* і *вторинний* (за термінологією М. Дарвіна), *авторський* і *читацький* (за І. Фоменко), *зв'язаний* і *довільний* (за Є. Хаєвим) цикли художніх творів. У кожній із авторських версій диференціації беруться до уваги внутрішні зв'язки між окремими текстами циклу, авторський задум, наявність ключових і периферійних творів тощо.

Проблемно-тематична щільність текстів, спільність мотивів, стиль і композиція – чинники, що ріднять первинний, авторський, зв'язаний (за різними класифікаціями) цикли. Водночас друга категорія (вторинний, читацький, довільний цикли) характеризується, згідно із дослідженнями науковців, більш довільними зв'язками між текстами й більше наближена до розуміння поняття збірки літературних творів. Висновки вчених зроблені на підставі студіювання поетичних і прозових текстових циклових структур. Взявши до уваги розуміння циклу як типу естетичного цілого, сукупності самостійних творів, що належать до одного виду мистецтва, створені одним автором і скомпоновані ним у певну послідовність; герменевтичної структури текстово-контекстної природи, яка включає систему зв'язків між текстами, що його утворюють [98], спробуємо вдатися до аналізу збірників/циклів прозової української літературної казки, аби виявити системні елементи казкових циклів, способи їх текстової організації.

У системі української прозової літературної казки можна виокремити дві категорії групування творів. Перша – *збірники* літературних казок. Наприклад, перу І. Франка належить збірка «Коли ще звірі говорили», що укладена за *тематичним* принципом (це твори про тварин). Тексти, що увійшли до її складу, мають широкий діапазон жанрових різновидів і

модифікацій: казки-мініатюри («Вовк вийтом», «Лисичка і Журавель»), складні багатопланові синтетичні конструкції («Ворони і Сови», «Як звірі правувалися з людьми»), казки-анекдоти («Лисичка і Журавель», «Лисичка і Рак», «Вовк вийтом»), авантюрно-пригодницькі казкові новели («Лис і Дрозд», «Заєць і Їжак», «Королик і Медвідь», «Ворона і Гадюка», «Заєць і Медвідь»), казкові повісті («Ворони і Сови», «Як звірі правувалися з людьми»), на що слушно вказала Г. Сабат [133]. До того ж, казки збірки мають різну адресність: від дітей дошкільного віку («Лисичка і Журавель») до старших дітей і дорослих («Як звірі правувалися з людьми»).

Аналогічний принцип організації збірки О. Іваненко «Лісові казки», де зібрано твори письменниці за два десятиліття (1937 – 1957). Їхньою сюжетною основою стали розповіді про певне явище природи: опилення рослин комахами («Джмелик»), перетворення хмарини в краплину («Бурулька»), переліт птахів («Куди літав журавель»). Письменниця розповідає про особливості життя тварин, рослин («Кисличка»), про те, як люди створюють нові ріки, розводять рибу («Казка про золоту рибку»).

І хоча тексти об'єднані за тематикою, усе ж вони різняться з функціонального погляду. Тут – твори з домінуванням пізнавального компоненту. Наприклад, казка «Чорноморденький» дає дітям відомості про зміну пір року в природі. У «Кисличці» письменниця розповідає про те, як можна прищепити гілочку до дерева і воно з кислички перетвориться на солодку яблуню. Частина текстів має виразну морально-дидактичну («Про братика ведмедика»), філософську («Казка про маленького Піка») спрямованість. Часова відстань між написанням казок цієї збірки дає підстави стверджувати, що авторкою вони не задумувались як цикл творів, більшість із них вперше були опубліковані в часописах, входили до інших збірок і навіть виходили окремими виданнями.

Наведені приклади свідчать про доволі поширену в літературі для дітей тенденцію групування казкових творів на основі спільної тематичної домінанти (крім згаданих вище, відзначимо зб. Д. Чередниченка «Мандрі жолудя», О. Зими «Казки Дивогляда», О. Буценя «Солодкий дощ» та ін.).

Друга група – *власне авторські цикли* літературних казок як системно впорядковані стосовно один одного складники. Цікаво розглянути цю групу на прикладі творчості Зірки Мензатюк. Перу письменниці належить авторство низки оригінальних казкових циклів: «Київські казки» (2006), «Макове князювання» (2008), «Зварю тобі борщику» (2012), «Чарівні слова» (2016).

«Київські казки» мають спільну концепцію. У центрі авторської уваги – столиця України як місто-архетип і водночас адміністративний, економічний, науковий і культурно-освітній центр держави. Тут одночасно сконцентровані минуле й сучасне, пам'ять історії народу, культури, архітектури; історичні факти. Кожна казка має свою назву, деякі мають предметний характер, що позначає важливу сюжетну деталь, проте більшість творів працюють на сюжетну перспективу; доповнюючи одна одну, вони створюють своєрідну «художню географію міста»: оперний театр («Солов'їна казочка»), редакція газети («Казочка про голубів»), Майдан Незалежності, ботанічний сад («Бузкова казочка»), Андріївський узвіз, річковий вокзал («День, що не має кінця»), Труханів острів («Ялинка на Трухановому острові») тощо.

Письменниця акцентує увагу на національному колориті Києва, звертає увагу на риси національної української культури. Показовим у цьому плані є опис ярмарку на Андріївському узвозі: «Там цілий ярмарок мистецтва. Зі всієї України сюди привозять, що найгарніше: гуцульські писанки, крелевецькі рушники, петриківські мальовані скриньки, опішнянські писані

тарелі, а писані красуні й самі приїжджають звідусіль. І пісні також звідусіль – всі, які лиш є» («День, що не має кінця») [104, с. 26].

Київ у Зірки Мензатюк – топос, що семантично поєднує й тематично впорядковує компоненти казкового циклу. Спільність мотивів казкових творів увиразнює урбаністичний простір, надає йому статусу повноправного художнього образу, що, залежно від ситуацій, набуває то чуттєвих, то раціональних форм. У ньому не лише відтворені одиничні факти життя міста (день міста, виставка котів, концерт в оперному театрі, передноворічні клопоти), а концентровані суттєві з погляду письменницького світобачення сторони буття.

«Київські казки» витримані в єдиному стильовому ключі: вони оптимістично заряджені, позитивні, емоційні, у текстах домінує яскрава кольорова гама в зображенні краєвидів, своєрідність тропіки тощо. Атмосфера дива, своєрідність хронотопу, літературно-казкові образи, що мають виразне змістове наповнення, створюють ситуацію надреальності. У творі репрезентовані персоніфіковані тварини (голуби, , кіт Мурко з гастроному, коза Дерезовська), міфологічні персонажі (відьми, що наділені і демонічними, і людськими рисами), чарівні діти (Наталочка), історичні постаті (Кий, Щек, Хорив, Либідь). Експлуатуючи їх у творах, письменниці вдалося створити неповторну казкову книгу з особливим світом, де фантастика органічно синтезована з реальністю.

Не став результатом редакторського об'єднання різнорідних текстів в один збірник, а задуманий як такий від самого початку цикл Зірки Мензатюк «Макове князювання». Про семантичну близькість казок, що увійшли до нього, промовисто свідчить композиційна запрограмованість: тексти розташовані відповідно до календарного циклу християнсько-релігійних свят: Вербна неділя, Великдень, Трійця, Івана

Купала, Маковій, Святого Михайла, Різдво. Дається взнаки й виразна адресність творів: для дітей старшого дошкільного й молодшого шкільного віку, на що вказує яскраво виражений пізнавальний компонент казок, їхній обсяг, простота і ясність стилістики. Письменниця не подає детального опису того чи того свята, історії його виникнення, а говорить про нього в доступній для юного читача формі, застосовуючи казковий антураж і казкових персонажів (чарівний хронотоп, персонафіковані образи верби, курки та яєчка, яке вона знесла напередодні Великодня, маку тощо, пригоди-дива, що трапляються з героями).

Усі компоненти циклу «Макове князювання» в художнє ціле пов'язує православна тематика, авторський погляд на події. Зірка Мензатюк глибоко усвідомлює українську релігійну культуру: «...якщо ми, українці, цікаві світові, то саме своєю неповторністю, своєю самобутньою культурою, звичаями, традиціями <...> хіба не варті казок свято Івана Купала, коли зілля набирається найбільшої сили, або повна краси й поезії Зелена неділя, в якій можна віднайти загублену гармонію життя, і Різдво, і Спаса та Маковія, і чимало інших свят. <...> бережімо їх!» [176, с. 9]. Гармонія й рівновага художнього світу циклу «Макове князювання» досягнута завдяки особливій авторській позиції, що фокусує ідею створення досконалого світу, у якому немає місця злу, задрощам, байдужості, цінуються краса, добро, любов до ближнього.

Водночас варто наголосити на тому, що кожен твір «Макового князювання» має свій сюжет, казкових персонажів, оригінальний хронотоп а, отже, може існувати як окрема художня одиниця поза частиною свого естетичного навантаження. Наприклад, новорічно-різдвяна «Казка про колядку» знайомить дітей з життям метеорологів у Карпатах. Авторка застосовує у творі реалістичний хронотоп: «Гам, де

синіє Говерла, Карпатські гори найсуворіші. На всі боки стримлять верхи – безлюдні, дикі, неприступні. Смереки на них не ростуть, а ті, що звелися ген нижче, однобокі й обшмульгані вітром» [105, с. 37]. Головна героїня твору – метеоролог Оля, яка приїхала на Говерлу спостерігати за погодою. Напередодні Різдва вона засумувала, бо не сподівалася тут у заметіль дочекатись колядників. У чарівний спосіб (*інтенсифікація простору*) до метеорологічної станції в заметіль прийшли колядувати лісник, пастушок Василько, на автобусі зі Львова приїхала ціла ватага колядників.

У «Писанці» чарівне яйце не хоче втрапити в яєчню, а шукає собі кращої долі. Бабуся робить з нього писанку, щоб онучата нею гралися на Великодні. Доладна й барвиста писанка має зірку – знак золотого сонця, крапельки навскіс між промінням – чарівний знак дощу. Знайомлячи дітей з традиціями і звичаями, З. Мензатюк наснажує твір позитивними емоціями: «А писанка котиться – буде сонце, будуть дощі, рясні роси – на врожай та достаток»» [105, с. 9]. Увага до національних вірувань, обрядів посилює етнічне навантаження казки, увиразнює народний колорит.

Казки циклу «Зварю тобі борщику» З. Мензатюк згруповані на основі спільної проблемно-тематичної домінанти, вони знайомлять малят із українськими стравами й напоями: борщем, варениками, узваром, голубцями та ін., способах їх приготування; акцентують увагу на їх корисності.

Як і вище аналізовані цикли, «Зварю тобі борщику» у своєму складі має низку структурно автономних текстів зі своїми назвами, сюжетами. На відміну від «Макового князювання», що має доволі стійку композиційну будову, організовану відповідно до річного календаря релігійних свят, казки цього циклу мають порівняно вільні внутрішні зв'язки, вони можуть бути доповнені казками про інші українські

страви, або навпаки, із циклу можна вилучити той чи той компонент, змінити його розташування в циклі тощо.

Про приналежність цих казок до циклічного авторського утворення свідчить їхня тематична єдність та загальна атмосфера, наскрізні персонажі: старша сестра Олеся й молодший брат Івасик. Вони з'являються в кожному творі (при цьому вік дітей від казки до казки не змінюється, що свідчить про часову замкненість циклу) поруч з казковими персонажами (З. Мензатюк вдається до використання як фольклорних – змії, відьма, так і власне авторських – вареники, морква, цибуля, узвар) і разом з ними проживають ту чи ту казкову пригоду.

Наприклад, у казці «Вареники» відьма завітала до оселі батьків Олесі й Івасика, коли тих не було вдома, й захотіла з'їсти малого. Діти натомість тричі (авторка застосовує фольклорний мотив трикратності повторення подій) пропонують їй скоштувати вареників: спочатку з маком і медом, потім з вишнями в сметані й нарешті солоною бринзою. Відьмі настільки сподобалась ця страва, що бажання з'їсти Івася в неї зникло. У казці «Борщ» батьки Івася в пошуках восьми лікарів, які мають вилікувати малого, натрапляють на овочі (капусту, моркву, буряк, цибулю й ін.), з яких варять борщ і дитина після його вживання одужує. В «Узварі» головний казковий персонаж – узвар – закохується в пампушку й одружується на ній.

У кожній із казок циклу присутні описи різноманітних страв з різних куточків України: «Привалили пироги: з рибою, з капустою, кийвський з маслом і волинський зі сливами, і чернігівський з родзинками, і ще багато різних; прикотилися мандрики з сиром та з вишнями, а далі: плетеники, пухкеники, рогалики, кренделики, бублики, обаринки, пундики, пряники, соложеники, макорженики, перекладанці, медівники, сметанники, а що вже всіляких булочок та пиріжечків!» [103, с. 44]. У такий спосіб письменниця репрезентує пласт

української культури, звичаї й обряди, народні традиції, пов'язані із уживанням і приготуванням їжі й напоїв. У казках циклу виразно відчутна позиція авторки, її особливе світосприйняття, настроєвість. Цикл дихає любов'ю до українських кулінарних виробів й захопленням ними; письменниця усвідомлює їх як своєрідний код національної культури, пишається національними здобутками, що вписані в історію й культуру нашого народу.

Цикл Зірки Мензатюк «Чарівні слова: казочки про мову» в оригінальній казковій формі репрезентує відомості з різних розділів мовознавства, вивчення яких починається в початковій школі, – фонетика, лексика, фразеологія, словотвір. Письменниця створила низку пізнавально-розвивальних текстів для молодших читачів, об'єднаних мовною темою, що актуалізують знання про м'які, дзвінкі й шиплячі приголосні, префікси й суфікси, антоніми й синоніми, багатозначні слова тощо. Вибір жанру казки з подальшим об'єднанням у цикл зумовлений цільовою аудиторією: діти молодшого шкільного віку.

Свого часу до створення казок такого типу вдавався І. Січовик («Комп'ютерна мишка», «Кошенята й вата», «Мова», «Як полічити горобчиків»). При цьому якщо в І. Січовика це були цілком самостійні твори зі своїми персонажами, сюжетами, то «Чарівні слова» у З. Мензатюк – циклічне утворення зі спільним головним героєм Васильком; з ним щоразу трапляється та чи та казкова історія-пригода, що розташована в циклі згідно з логікою його впорядкування. Наприклад, «Глуха казочка» стоїть поруч із «Дзвінкою казочкою» і «Шиплячою казочкою». Відповідно до програми шкільного курсу української мови спочатку діти знайомляться із синонімами, потім із антонімами – так і в циклі письменниці одна за одною йдуть казки «Новорічна пригода з відьмою (синоніми)» і «Як у

відьми скисли чари (антоніми)». При цьому якщо тексти про звуки мають порівняно автономний сюжет, то лексичні і фразеологічні казки єднає не лише головний персонаж циклу Василько, а й Відьма (запозичена авторкою із фольклорних пратекстів і так само виступає носієм сил зла), пригоди з якою сюжетно не завершуються наприкінці окремо взятого тексту, а продовжуються в наступному.

М. Славова, аналізуючи характер і функції фантастичного в літературі для дітей, звертає увагу на феномен гри: «...природа дитинства підштовхує дитину до гри й до фантастичного й визначає художньо-функціональну вагомість цих компонентів у дитячій літературі» [141, с. 81]. Гра узгоджується з особливостями дитячого сприйняття світу, її механізми підпорядковані репродуктивним розумовим процесам, позитивно впливають на розвиток пізнавальних, творчих здібностей. У циклі «Чарівні слова» гра стала альтернативою нудній дидактиці, за її допомогою дитина з легкістю запам'ятовує відомості про певне мовне явище, у неї розвивається пам'ять, увага, логіка мислення. Наприклад, важливість м'якого знаку у мовній системі письменниці пояснює за допомогою гри зі словами, які різняться цією літерою: *рис – рись, кін – кінь, осел – осель*; гра зі словами, що мають один корінь і різні префікси, утворюють цілу казкову подорож одного брата до іншого: «– Як ти їхав до мене, брате? – запитався Суфікс.

– ВІїхав раненько, ПОїхав найкоротшим шляхом, щоби вчасно ДОїхати. ОБїхав круту гору, Зїхав у долину, ПЕРЕїхав річку, ПРОїхав кілька містечок, ЗАїхав на бензозаправку, ненароком ледь не Вїхав у дерево, а врешті ПІДїхав до твоєї домівки. Ось так і ПРИїхав! – розповів Префікс» [107, с. 27].

Художній експеримент З. Мензатюк у жанрі пізнавально-розвивальної казки органічно вписано у світ

дитини. Атмосфера дива, гра, фантастичні пригоди, що трапляються з героями, протистояння сил добра і зла встановлюють естетичну дистанцію між автором і читачем, пожвавлюють комунікацію. Використання казкової поетики з пізнавально-розвивальною метою оптимізує процес сприйняття подеколи складного для дитини матеріалу. Об'єднання текстів однієї тематичної спрямованості й розташування їх у певній послідовності дозволяє вести мову про *систему* певних стосунків між оповідними структурами, що виявляється на персонажному, хронотопному рівнях, образній системі казок, наслідком чого стає цілісність сприйняття текстів циклічної організації.

Як бачимо, в українській літературі репрезентовано групування літературних казок різної міри зв'язаності. З одного боку – це *збірники текстів* одного жанру, подеколи різних жанрових різновидів (казки-анекдоти, авантюрно-пригодницькі казки), що утворилися на основі тематичної домінанти. Вони вирізняються широким адресним діапазоном, функціональним навантаженням, дистанційованістю в часі створення окремих творів. Тексти, що входять до їх складу, мають автономні оригінальні сюжети, можуть мігрувати до інших збірників або існувати одноосібно. З іншого – системно впорядковані автором гомогенні *циклічні жанрові утворення* з виразною адресністю. Вони складаються з одножанрових функціонально об'єднаних текстів, що мають спільну проблемно-тематичну домінанту, персонажів; вони композиційно запрограмовані, витримані в єдиному стильовому ключі. Як самодостатні текстові одиниці, казки наділені канонічними жанровими характеристиками (атмосфера дива, ситуація надреальності, своєрідність хронотопу, літературно-казкові образи тощо), проте наділені сукупністю специфічних рис і способів організації оповідного

матеріалу, що дозволяє вести мову про їх систему, організовану на різних рівнях.

Казка як інкорпорований текст

З-поміж численної кількості варіантів модифікації жанрових структур є фрагмент жанру в іншому жанрі. У новітніх теоретико-літературних студіях осмислено типологічну характеристику вставних текстів, особливості їх інкорпорування в основну оповідь, своєрідність функціонування вставних складових у творах різної стильової приналежності тощо. «Жанрово викінчені фрагменти тексту, введені у масштабніший епічний твір, пов'язані з його художньою структурою» [94, с. 204] налічують низку формальних показників: невеликий зміст, конденсованість викладу, композиційна завершеність тощо. У науковому вжитку обіграні дефініції «включений жанр» (Т. Бовсунівська), «інкорпорована історія» (О. Бровко), «вставне оповідання» (В. Халізев), «текст у тексті», «текст про текст» (Ю. Лотман) та ін., що здебільшого вживаються як синонімічні.

Специфіка вставної новели перебувала у полі уваги З. Голубевої, Т. Денисової, І. Денисюка, М. Пащенко, В. Фащенко та ін. Новела у структурі художнього твору досліджена в монографії О. Бровко «Новела в структурі художньої прози: модифікації та функції» [16]. Авторкою розглянуто комплекс питань, що пов'язані зі структуротвірним потенціалом цього явища в контексті науково-методологічних здобутків ХХ – ХХІ ст. Оперуючи поняттями «текст у тексті», «вставна історія», «інкорпорований текст», «новелістичне включення», «вставна новела», науковець пропонує своє розуміння цього явища як завершеного фрагменту, в якому

діють інші персонажі або змінюється час і місце дії. Вони сприяють активізації уваги читача, увиразненню ідеї твору, визначенню авторських акцентів [16, с. 23]. З-поміж формальних показників вставної новели О. Бровко виділяє зміну оповідача, часопросторових характеристик повісткування, введення нової групи дійових осіб, пов'язаних власною фабулою, наявність герметичної розв'язки або її закорінення в основний текст, спільність проблематики та перегук засобів образності інкорпорованого та основного текстів тощо [16, с. 23].

У творах для і про дітей інкорпоровані тексти часто виконують *інформативно-пізнавальну* функцію. У повість-казку «В країні Сонячних зайчиків» В. Нестайком убудовано кілька нарисів-вставок: про кульбабку, лікаря-отоларинголога, омелу, що мають пізнавальну функцію: пояснюють реципієнтам невідомі раніше явища: «Омела – це рослина-паразит. Вона росте на дереві і п'є з нього соки. Може, ти бачив на гілках деяких дерев зелені густі шапки – немов пташині гнізда? Влітку вони ховаються серед листя і малопомітні. Зате добре їх видно взимку та восени, коли дерева стоять голі, безлисті. Ото і є омела. В народі її називають „відьминою мітлою”» [117, с. 90]. У романі-фентезі «Королівство» Галини Пагутяк вставні легенди пояснюють життєві факти. Наприклад, історія заснування Королівства розповідає про близнюків Агіра й Тагіра, які довго сперечалися, кому не ставати королем. Цим фактом автор намагається пояснити причину тісної прив'язаності один до одного короля й архіваріуса.

Велику кількість вставних казок, легенд містить повість Я. Гояна «Таємниця Лесикової скрипки». Твір, побачивши світ у новій, пострадянській Україні (1992 р.), розкривав дітям маловідомі сторінки історії нашого народу з князівських часів до сьогодення, знайомив з національними традиціями, святами.

Вставні тексти цієї повісті мають потужний *пізнавальний, естетичний* потенціал. Наприклад: «Колись давно-давно Тарас Шевченко, якого цар заслав у солдати, посадив у казахському степу вербову гілочку. Вона, на диво, прийнялася серед спеки і пісків і розрослася у крислату вербу. Були коло тієї верби люди з України, взяли пагінець з Тарасового дерева, привезли до Львова, посадили над цим озірцем, і тепер шумить гіллям на рідній землі вербичка Шевченка» [32, с. 185].

У повісті Б. Харчука «Горохове чудо» вставні казки виступають *способом пояснення глибокого соціального й філософського змісту*, закодованого в алегоріях, умовних і фантастичних образах, символах, що мають *притчевий* характер. Казки побудовані здебільшого за стійкими епічними законами жанру: творення сюжету на основі фантастичної вигадки, своєрідний хронотоп, що прагне до всеохопності тощо; вони характеризуються сюжетною завершеністю, залученням нової групи дійових осіб, які пов'язані із фабулою конкретної казки. Композиційна структура вставних казок часто тяжіє до фольклорної традиції. Так, наприклад, фактично в кожній з них зачин супроводжується ініціальними формулами: „Деся біля самого синього моря жила собі князівна-полівна” [163, с. 144]; „Була собі маленька дівчинка. Її батьки померли. І взяли ту дівчинку до себе добрі сусіди” [163, с. 160]; „Жив собі на світі Красунь” [163, с. 175] та ін. Типовим для казок постає й антагоністичний поділ персонажів (Князівна-полівна – Цар Лютий; Шугай – Бабай), і мотив випробувань героя (боротьба Шугая проти ведмедів-бурмил і вовків-сіроманців тощо). Атрибутами вставних казок часто виступають чарівні предмети: дудочка Шугая, жива вода, цілюща криниця. Утім, традиційне для цього жанру конкретно функціональне призначення – настанова на розважальність як спосіб художнього впливу на реципієнта в даному випадку набуває маргінального характеру.

Фантастичний матеріал казкових сюжетів-мініатюр допомагає осягнути глибше реальну дійсність.

Казка про добро завершується повчальною мораллю-висновком: невтомна праця на землі породжує добро. Казка про красу – натяк на тоталітарне радянське суспільство, що нищить все непересічне. З метою глибшого проникнення в суть явищ, письменник гіперболізує зло і протиставляє йому ідеал. Уособленням зла, наприклад, у казці про красу є цар Лютий і король Пишний. Антагоністом же до них виступає князівна-полівна, що „мала криницю з живою водою, а коло тієї криниці росла вишенька” [163, с. 144].

Б. Харчук у вставних казках використовує українську символіку, що є свідченням глибоко закоріненої національної свідомості письменника [40, с. 30]. Традиційно криниця є символом батьківщини; безсмертя народного духу; святості й чистоти; родючості; високої духовності. Вишня – символ України, життя; рідної землі; матері. У казці про добро люди в його пошуках приходять до сонця – символу Всевидячого божества; вищої космічної сили; центру буття та інтуїтивного знання; величі; правосуддя. Використані Б. Харчуком образи мають характер універсальних типологічних моделей, узагальнень багатоговікового людського досвіду, наповнені естетичним, етичним, філософським змістом.

Внутрішні асоціативні зв'язки між вставними казками, деталями у творі є більш важливими, ніж їх зовнішні, предметні часопросторові і причиново-наслідкові „зв'язки”. Переосмислення фольклорних казкових мотивів (наприклад, катування царівни-полівни, її вбивство, а потім чарівне перетворення на квіти), образність, емоційно-оцінне навантаження образів, символізація предметних реалій використані автором для показу важливих соціальних і філософських проблем.

Філософські роздуми, вкладені в уста «казкових» персонажів, дають змогу яскравіше уявити морально-етичну атмосферу буття реальних героїв твору, їх неприйняття офіційних ідеологічних канонів. Показовою в цьому плані є казка про Шугая, який за допомогою чарівного атрибуту – дудочки-сопілки – зміг захистити овець від ведмедів-бурмил і вовків-сіроманців. Герой не віддав дудочки завойовникам, а розірвав торбу, і сопілка, а разом з нею і вороги полетіли вниз у пастку. Образ дудочки набуває в даному випадку символічного значення. Вона, як слушно відзначив О. Василишин, в даному випадку асоціюється з невмирущим дивом українського народу – душею, закоріненою в слові й пісні, що житиме вічно [19, с. 29]. Прикінцева казка про журавлів – натяк на мільйони українців, яких тоталітарний більшовицький режим розкидав по всьому світу. Автор з сумом розповідає Оксанці історію про цих птахів: «Де їхні гнізда? Нащо їм чужина? <...> Нащо терпіти таку муку, вибиватися з сил, падати камінь-головою вниз з голоду, не дошукуватися своїх дітей? <...> А був же час, що вони нікуди не відлітали. Неправда, ніби журавлі бояться снігів і морозів, рідна земля ніколи не заморозить. Вона завжди тепла» [163, с. 196].

Сюжети вставних казок, отже, допомагають розкриттю авторської позиції; створюючи власний художній світ, вони акцентують увагу читача на певних національно-політичних, філософських, естетичних проблемах. Маючи здебільшого змістову та естетичну самостійність, казки водночас підсилюють основну оповідну складову; увиразнюють ідейно-сміслову навантаження повісті.

У пригодницько-історичній повісті Б. Комара «Векша» [86] умонтовані в текст ретроспективні вставки-спогади про дитинство Векші (с. 80–85), перший полон Синка (с. 59–60), казка-бувальщина, розказана Векші болгариним-пастухом

(с. 101–102), сон головного героя (с. 94–95) контекстуально вмотивовані й мають конструктивне значення як для *розкриття характеру* головного героя, так і задля загострення уваги юного читача, *посилення ідейно-сміслового навантаження* повісті, декодуванню її основного змісту. В узагальненому вигляді його резюмує болгарин-пастух, який допоміг Векші дістатися рідної землі: «Багато знаємо ми недуг усяких: і малих, і великих, і легких, і тяжких, але сильнішої й тяжчої недуги, як туга по отчині рідній, ніхто з нас не відає» [86, с. 102].

Як бачимо, інкорпоровані тексти у творах для дітей підпорядковані пізнавально-ілюстративній, інформативній, естетичній функціям, виступають засобом розкриття характеру персонажа, соціального й філософського змісту твору, увиразненню його ідейного навантаження. Крім того, вставні текстові структури можуть виступати інструментом психологічного зображення характерів. Цим елементом літературної техніки вдало послуговується Володимир Винниченко в оповіданні «Віють вітри, віють буйні...», що входить до циклу «Намисто» й вирізняється глибиною психологічного дослідження дитячого світу. До збірки увійшли оповідання, назви яких походять із народних пісень; їх фрагменти тісно переплетені з тканиною творів і вивіряють їх у відповідній тональності. На думку Світлани Присяжнюк, «Психологія характеру в дитячих оповіданнях В. Винниченка розкривається у вчинках, міміці, жестах героїв, діалого-монологічному мовленні, невластне прямій мові, авторській позиції» [127, с. 9].

У центрі уваги письменника – стосунки двох дітей – Гриня, шестирічного вередливого, розбещеного батьками хлопчика й сироти-наймички Саньки. Гринь – «...владика, цар і бог над речами й людьми, де слово й плач його закон для мами, тата, Гаврика, Рябухи-Саньки, кішки-Рудьки, собаки Жульки,

для всіх стільців, скриньок, щіток, словом усього, що там є внизу» [22, с. 44]. Його звичне, налагоджене життя, в якому хлопець почував себе комфортно й захищено, враз було порушено весіллям, куди відправились батьки й залишили малого вдвох із дев'ятирічною прислужницею Санькою. В. Винниченко акцентує увагу на психологічному стані головного героя, його настрої, переживаннях, через які змінюється сприйняття навколишнього світу. Відсутність дорослих разуче змінила дитину, і всі його емоції й відчуття заступає єдина – страх. Такий звичний інтер'єр (стіл з клітчастою цератою, зелена в рожевих квітках скриня, мисник з розбитою Гриньком шибкою, макітра з пиріжками в кутку) враз став таємничим, «принишклим, з одведеними набік очима» і «всі кутки, стільці, рядюжки, двері, все чисто в змові з тим таємним і дужчим» [22, с. 44].

Захистити Гриня від усього ворожого й таємничого в цій ситуації може одна лише Санька, і хлопець несподівано для себе починає гукати її. Автор тут вдається до використання діалогу як засобу розкриття психологічного стану персонажа. Звертання до дівчинки при цьому щоразу набувають різних форм. Відбувається своєрідна боротьба головного героя з собою, що зумовлена, з одного боку, його панським походженням (« – Подай сюди води, ти! Рябухо» [22, с. 44]), з іншого – драматизмом ситуації, в якій він опинився, безпорадністю, від якої його може врятувати лише Санька. Репліки Гриня все частіше стають жалібними (– Са-анько! Са-а-анько! Са-а'!!), в них звучить прохання, аби вона не полишала його одного (Са-аню, не ходи. Са-а-ню!). Страх залишитись знову наодинці «з тим, що в запічку» спонукає його до загравання з наймичкою, обіцянок захищати її перед батьками:

« – Саню, я не буду більше виделкою колоти. І щипати не буду. Їй-богу!

- А жалітися будеш?
- Їй-богу, не буду!
- А Рябухою звати будеш?
- Не буду.
- А будеш заступатися, як мама мене битимуть?
- Буду.
- Не брешеш?
- От тобі хрест святий!» [22, с. 46].

Цей словесний пінг-понг розкриває психологію характерів двох персонажів, їх ставлення один до одного. Інформативність у діалозі послаблена, репліки персонажів більшою мірою ілюструють показ еволюції їхніх міжособистісних взаємин, що супроводжується процесом боротьби зі своїми внутрішніми станами. Санька інтуїтивно відчуває безпорадність Гриня, його залежність від її вчинків і намагається відігратися на ньому за ті кривди, страждання й біль, що вона переживає кожного дня, прислужуючи його батькам, натішитися своєю владою над Гринем. На його прохання розповісти казку (єдине, що може втішити малого в цій ситуації, – занурення в затишний чарівний світ) Санька певний час не реагує, усе ж обіцяні Гринем цукерки й копійка спокушають дівчинку й та починає свою розповідь: «Жив собі Яшка, семи-семиряжка, на голові шапочка, на спині латочка. Хороша моя казочка?» [22, с. 48]. Автор вводить у текст поширений серед дитячої аудиторії жанр усної народної творчості – казочку-безкінечник.

Своїми композиційними особливостями (ініціальна формула зачину) вона спочатку нагадує звичайну казку. Утім, на відміну від звичайної фольклорної казки, вона набагато коротша й завершується запитанням, котре спонукає до подальшої оповіді, наприклад:

Жив собі дід Сажка,

На ньому була синя семиряжка,
На голові шапочка,
Під носом капочка,
На семряжці латочка.
Чи хороша моя казочка? [52, с. 261].

Такі казочки поширені серед дитячої аудиторії, а їх виконання здебільшого підпорядковане розважальній функції, на що слушно вказала Г. Довженок [40]. Утім, функція казочки-безкінечника в оповіданні В. Винниченка «Віють вітри, віють буйні...» інша. Вона підпорядкована показу загострення психологічного напруження між персонажами, їх протистояння. Невипадково письменник вдається до прийому ретардації; щодалі уповільнюючи розповідь, автор підводить читача до моменту найвищого психологічного напруження. Санька кілька разів починає розповідь своєї «казки», піддразнює Гриня і в такий спосіб остаточно перемагає в двобої, кульмінацією якого є спочатку тихий безпорадний плач, а згодом голосне ридання хлопця.

Натішившись своєю остаточною «перемогою» над владикою, Санька знову стає чуйною, ніжно гладить Гриня по темно-русявій голівці й починає розповідь справжньої казки, що супроводжується введенням традиційного для жанру зачину: « – Отож так. Жив собі чоловік та жінка. У великому-великому лісі. І була в них донечка. Та така гарнюсінька, та така білесенька, як маленьке ягняточко» [22, с. 49]. Інкорпорована казкова історія, вкладена в уста героїні, витримана в дусі фольклорної соціально-побутової казки. Їй притаманна динамічність та однолінійність сюжету, стислість, акцент на казкових мотивах. Вставний текст характеризується введенням нової групи дійових осіб (чоловік та жінка, їхня донечка, цар, царівна), їх антагоністичним поділом, казковим хронотопом, протистоянням сил добра і зла. Головна героїня казки – дівчина, наділена

гіперболізованими рисами (надзвичайною вродою, розумом, спритністю). Ситуація дива розгортається навколо головного персонажа й пов'язана з бажанням царівни перемінитися з дівчиною вродою (відібрати красу й розум, а навзамін віддати своє ряботиння й закислі очі). Зачакловану рябу дівчину відвезли до лісу, аби її там з'їли вовки, натомість там її знайшов один чоловік і зробив своєю наймичкою.

Як бачимо, фантастична історія має змістову та естетичну самостійність. Вона не пов'язана сюжетно з основним текстом твору, утім за трагічною долею головної героїні казки легко вгадується історія наймички Саньки. Цю аналогію проводить і Гринь, якому під час розповіді постійно кортіло спитати: «Як ти?».

Тонкому знавцеві дитячої душі, В. Винниченку за допомогою введення в текст Саньчиної казки вдалося відобразити всі нюанси переживань героя, його емоції, що стали вигранювати новими відтінками. «Гриневі хочеться плакати, і він тулить лице в бік Саньки і, обнявши її, починає схлипувати.

Санька ніжно вкладає його, виймає з-під себе подушку, вибиває її й кладе Гриневі під голову. Гринь дивиться на темне, подзьобане лице Саньки мокрими очима в стрілках вій і гарячим шепотом каже:

– Я буду тебе любити, Саню» [22, с. 50]. Початок і завершення Саньчиної розповіді супроводжуються плачем Гриня. Він ілюструє різнопланову зміну психічних станів персонажа, перебіг складних переживань, зумовлених поведінкою Саньки. Сльози як вияв роздратованості і безпорадності перед початком розповіді казки і слези як вияв співчуття й жалю до дівчини стали результатом «духовного прозріння» хлопчика.

Ситуація набуває виразніших ліричних і драматичних рис, чому підпорядкована і пісня Саньки, яку вона виконує на прохання Гриня:

Віють вітри, віють буйні,
Аж дерева гнуться.
Ой як болить моє серце,
Самі сльози ллються.

<...>

...тільки ж тоді та й полегша,
Як гірко заплачу [22, с. 50].

Якщо інкорпоровані казка-безкінечник і казка про рябу дівчину здебільшого підпорядковані показу внутрішнього стану Гриня, то уведений в основний текст твору фрагмент народної пісні передає настрій, бурю почуттів наймички Саньки, увиразнює перебіг її емоцій і складних переживань. Характер дівчини, яка увесь вечір спілкування з Грином ховала своє справжнє Я за маскою (демонструвала байдужість, упертість, поважність і гордовитість), враз починає вигранювати новими якостями, вона стає знову доброю, чуйною, ніжною. Наведений фрагмент є останнім кроком на шляху до порозуміння між дітьми, їх примирення, що підтверджується останніми рядками твору: «Дві голівки, притулившись одна до одної чолами, міцно сплять на одній подушці» [22, с. 50].

Як бачимо, крім пізнавально-ілюстративної, інформативної, естетичної функцій інтертекстуальних компонентів в літературі для і про дітей, вони є важливим засобом творення психологізму. Це підтверджує аналіз оповідання В. Винниченка «Віють вітри, віють буйні...». Завдяки вдало продуманим авторським ходам у читацькій рецепції інкорпоровані тексти сприймаються як художнє ціле з основним текстом, посилюють основну оповідну складову. У сукупності з іншими психологічними засобами

характеротворення вставні наративні структури ефективно вирішують художні завдання, вони підпорядковані відображенню психологічних станів персонажів, їх душевного світу, настроїв і поведінки, дозволяють авторові відтінити індивідуальність.

ТЕМАТИЧНИЙ ВИМІР УКРАЇНСЬКОЇ ПРОЗОВОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ КАЗКИ

Тема природи в авторській казці другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

З-поміж численних тем і проблем, що апелюють до емоційної сфери юного читача, особливе місце посідає природа. Твори на тему природи знайомлять з життям флори й фауни; водночас вони не лише несуть багато цікавої пізнавальної інформації, а й актуалізують широку палітру почуттів, спонукають до осмислення навколишнього світу, мають естетичний вплив. Діти сприймають природний світ як живий, подібний до себе; у цьому полягає особливість дитячого світосприйняття, на чому слушно наголошував І. Франко: «Вони (діти. – В.К.) люблять звірів, чують себе близькими до них, розмовляють з ними і розуміють їх: от тим-то й оповідання про звірів їм такі цікаві, особливо, коли ті звірі в байці ще починають говорити, думати і поводитися, як люди» [162, с.170].

Форми присутності світу природи, природних явищ у творах художньої літератури різноманітні й сягають давніх часів. Відзначимо міфологічні втілення сил природи, емоційно забарвлені судження про неї, описи рослин, тварин, пейзажі тощо. Науковці визначають матеріал природи як «багатство її образів і комплекс моделей, елементів, що можуть втілюватись у художні образи, виступати темами або мотивами, інспірувати, надихати на створення нових образів, надавати останнім символічного характеру тощо» [123, с. 7]. Синтез наукових відомостей, ймовірності й вигадки, художнього зображення природи у процесі сприйняття підлягає процесу трансформації

не лише через розум, а й емоції реципієнта, пропуску крізь його естетичну, духовну сферу.

Тема природи в українській літературній казці має свою історію. Її витoki сягають фольклорного епосу, а також літературних казок І. Франка, Лесі Українки, М. Коцюбинського. Часто казки, в яких художньо зображуються тварини, рослини, комахи, птахи, називають анімалістичними (від. лат. *animal* – *жива істота*). Діалог автора й читача щодо природних явищ в авторській казці взаємозалежний особливим типом естетичних суб'єкт-об'єктних відносин, своєрідністю авторського образного мислення, що реалізується набором формозмістових категорій, надиктованих тим чи тим функціонально-тематичним різновидом жанру.

Анімалістична казка т.зв. радянського періоду часто захоплювалася пропедевтично-дидактичною функцією. Показовими в цьому плані є «Лісові казки» О. Іваненко. Сюжетною основою в них стає розповідь про певне явище природи: опилення рослин комахами («Джмелик»), переліт птахів («Куди літав журавель»). Письменниця говорить про особливості життя тварин, рослин («Кисличка»), про те, як люди створюють нові ріки, розводять рибу («Казка про золоту рибку»). Варто зазначити, що цикл має реалістичну основу, він побудований здебільшого на суто наукових, природознавчих відомостях.

У творах письменниці відсутні фантастичні елементи, чарівні перетворення, чудодійні предмети. Здебільшого вони побудовані за сюжетно-композиційними канонами анімалістичних оповідань й відзначаються посиленою динамікою, введенням елемента інтриги, трансформацією сюжетних колізій, мовностилістичним орнаментуванням. Казковий же ефект досягається завдяки персоніфікації природи. Наділяючи персонажів флори й фауни здатністю розмовляти,

думати, письменниця намагалася пояснити маленьким читачам часто незрозумілі їм речі, прищепити певні моральні якості. Дидактичний ефект створюється завдяки моделюванню поведінки тварин в тій чи іншій ситуації, що легко переноситься у площину людських стосунків: «Бачиш, до чого доводить неслухняність та легковажність! Тепер ховайся під дубом аж поки не випаде сніг» [54, с.48].

Незважаючи на задекларовану в назві збірки тему, «Лісові казки» органічно розкривають важливі моральні проблеми, що порушуються практично в кожному творі. Спілкування автора з читачами при цьому відзначається максимальною щирістю. «З сусідніх гнізд лунав веселий щебет малят, співи батьків, а її діти сиділи мовчки, і це краяло маленьке пташине серце. Тоді чижиха сідала на краєчок гнізда, і, хоч їй було дуже сумно, вона теж намагалася весело співати і в своїх пісеньках завжди розповідала дітям, що тато літає десь за гаєм. <...> Діти цьому вірили, особливо маленький чижик Пік, бо їм, як і всім дітям, хотілося жити весело та безжурно і знати, що все-таки десь літає їхній тато, як і у всіх пташенят» [54, с.33].

Казки збірки «Мандрі жолудя» Д. Чередниченка розповідають про життя комах у лісі («Комашка завбільшки з мачинку», «Добрі лицарі», «Бджолиний танок на калині», «Коник коникові брат»), цикл казок О. Буценя «Солодкий дощ» – спостереження автора за змінами пір року в лісі та поведінкою тварин навесні, влітку, восени («Як приходить весна», «Солодкий дощ», «Пісня весни»). Автор добре знає прикмети природи й у казковій формі намагається показати дітям життя лісових квітів, грибів, мурах. Цикл «Чарівні стежки» Ю. Ярмиша описує пригоди диких і свійських тварин, птахів («Зайчаткова качочка», «Як соловейко вскочив у біду», «Нічний переполох», «Їжачок і соловейко») тощо.

Поетика казок на тему природи відповідає віковим особливостям реципієнтів (дітей дошкільного та молодшого шкільного віку), яких приваблює динамічний однолінійний сюжет, діалогічність творів, інформативність, конкретно-чуттєва образність, доступна лексика. Простий і доступний спосіб викладу спрямований на формування пізнавальних якостей. Так, у казці Д. Чередниченка «Коник коникові брат» у дохідливій для маленьких читачів формі пояснюється відмінність коника-комахи й коня-тварини: «Глянув зелений коник, а перед ним ціла гора стоїть на чотирьох ногах, ще й головою махає. – Хто ти такий? – питає зелений. – Коник. – Ні, я коник. – І ти коник, і я коник. Тільки ти зелений, а я гнідий. – А чого ж я маленький, а ти – як гора? – Бо ти живеш у траві, а я в конюшні. – Так і ти ж прийшов у траву. – Це я попастися прийшов. – А що, ти траву їси? – Атож. – А мене не з'їси? – Ні-і-і... я чемний. Живини я не вживаю. Мені трава зелена – найдобріша» [165, с. 60].

Казка О. Буценя «Кмітливий горобець» розповідає читачам про зимівлю горобців та синичок, їх поведінку біля годівничок. Автор, концентруючи увагу на сюжетному розвитку подій, звертає увагу на його емоційно-дидактичному спрямуванні, залишивши на периферії психологічні характеристики персонажів. «Сів горобець на дереві, міркує: як би й собі підживитися? Добре синицям, їм, бач, яка шана: годівнички розвішують, підгодовують – їжте, любі синички, на здоров'я! А для горобців ніхто й пальцем не ворухне. Мовляв, хай самі себе обслуговують» [17, с. 82].

В анімалістичних казках казково-фантастичний або казково-міфологічний світ часто поступається місцем реалістичному світу природи. У ньому немає опозиційного поділу на свій – чужий. Герої, хронотоп, роль казковості в них різні. Схожість відчувається на рівні способів організації

художнього світу в цілому. Поведінка героїв казки часто стає етико-моральним орієнтиром в осмисленні твору. При цьому тут не спостерігається прямого осуду чи схвалення; ясність чи виразність опису ситуації, репліки персонажів твору продукують логіку думки. Так, у казці «З ким поведешся, від того і наберешся» О. Зими розповідається про трьох братів Сорокопудів, у яких матір вбив Шуліка. Братів виростили сусіди: Сорока, Дрозд і Сойка. Кожен виховувався за законами і звичками тих птахів, в родини яких вони потрапили. Виріши, Сорокопуди зустрілися й розповіли про те, чому корисному їх навчили. У казці Ю.Ярмиша «Як соловейко вскочив у біду» головним етичним імперативом виступають слова Зяблика: «Коли мале пташеня наслідує інших співаків, це може тішити. Але такий дорослий Соловей повинен співати по-своєму» [173, с. 20]. Моральний аспект, таким чином, часто стає домінантним чинником у встановленні канонічних ознак анімалістичної казки.

Як бачимо, анімалістична казка за своєю змістовою суттю має певний етико-моральний орієнтир, носить розважально-пізнавальний характер, що часто стає домінантним чинником у встановленні казкових структурних норм. Ця ознака дає підстави безпомилково визначити адресність анімалістичних казкових творів: вони розраховані на молодших реципієнтів (дітей дошкільного й молодшого шкільного віку).

Одним із важливих композиційних компонентів авторської казки, що обіграє тему природи, є *пейзаж-гіпотипозис* (пластичний пейзаж), що розуміється науковцями як такий, в якому можна виявити посилену концентрацію формотворчих засобів образотворчого мистецтва (лінійні,

тональні, колористичні, світлотіньові співвідношення, передні та дальні плани і т.д.), трансльованих у вербальну форму [27]. Завдання такого пейзажу – представити чіткий візуальний образ, образ-картинку.

Часто в пейзажі-гіпотипозисі увиразнюються українські ментальні константи. Це підтверджує, зокрема, творчість З. Мензатюк, яка наснажує свої казки, оповідання для дітей виразними етнічними образами-замальовками: «Край села у хмарах бузку стояла собі хата. Коло хати квітник, за квітником сад-город, а далі розлоге широке поле. У квітнику красувалися маки, рожі, чорнобривці, у садочку стигли вишні, груші, запахущі яблука-антонівки, а в полі половіла пшениця» [макове князювання 105, с. 27]. Наведений приклад пейзажу є експозиційною частиною казки «Макове князювання». За її допомогою авторка вводить читача-дитину в казковий дивосвіт, в якому квіти, фрукти розмовляють, спілкуються між собою. Твір пройнятий релігійною культурою, у ньому концентровані суттєві з погляду письменницького світобачення сторони буття. Щоб чіткіше представити національно неповторну українську панораму, авторка використовує іменники *маки, рожі, чорнобривці, вишні, груші, яблука, пшениця*, що є маркерами української культури. Вони увиразнюють місцевий колорит, створюють відповідний емоційний фон твору.

Казки З. Мензатюк розраховані на найменшого читача, а тому визначаються посиленою динамічністю сюжету. Відтак, здебільшого письменниця не приділяє в них значної уваги пейзажу (він часто буває вмонтованим в оповідь невеликими фрагментами), проте в концентрованих штрихах, окремих деталях зримо відчувається замилювання авторки колоритними замальовками Закарпаття. Наприклад: «У горах Карпатах на полонині Цапул росла маленька квітка арніка», «За верхами, за лісами, аж там, де баба дріт пряде, стоїть найстарша гора на

ймення Говерла» [102]; «Там, де синіє Говерла, Карпатські гори найсуворіші. На всі боки стримлять верхи – безлюдні, дикі, неприступні. Смереки на них не ростуть, а ті, що звелися ген нижче, однокі й обшмульгані вітром» [105] тощо. У її прозових пейзажах чітко й конкретно представлено деталі ландшафту; словесні описи відповідають реальній місцевості. Живописно змальовуючи картини природи, З. Мензатюк часто доповнює тексти легендами, народними повір'ями, прислів'ями, що фіксуються у свідомості читача як невід'ємні маркери української культури.

Більш пластичних, мальовничих форм пейзаж набуває в повісті-казці – синтетичному жанровому різновиді, що відрізняється гнучкішою наративною формою, більшим (у порівнянні з казкою) обсягом, багатоепізодністю, залученням великої кількості персонажів та глибшою їх характеристикою, наявністю описів. Наприклад, у повісті-казці В. Нестайка «В країні Сонячних Зайчиків» автор вдається до використання цього композиційного компоненту художнього твору з метою введення читача у фантастичний простір чарівної країни: «Усі квіти, які тільки є в природі, квітували тут одночасно. Стрункі гордовиті іриси й сором'язлива матіола, що розгортає свої пелюстки й починає пахнути лише в темряві. <...> На перший погляд здавалося, що квіти ростуть тут безладно, як у лісі або в полі. Та коли Веснянка придивився, то побачив, що, переплітаючись між собою, квіти утворюють надзвичайно химерні будиночки...» [117, с. 59].

Казковий світ Країни Сонячних Зайчиків, зображений письменником у творі, постає як світ різноманітних квітів – витвору природи, що є постійним супутником життя людини. З функціонального погляду пейзаж – інформативно-описовий. Він органічно синтезує реалістичну точність і художньо-словесну образність. Автор експлуатує класичні «зорові» лексеми, що

виражають колористичні, геометричні, предметно-речові значення: *рівні ряди, осінні айстри та хризантеми, синій лісовий дзвоник, велика пишна клумба, маленька звичайна жовта кульбабка*. Мальовничості й насиченості пейзажу надають епітети: *гордовиті іриси, сором'язлива матіола, самозакохані нарциси, скромні чорнобривці, тендітна незабудка* тощо. За їх допомогою пейзаж набуває посиленої картинності й емоційності. Настрій цього пейзажу моделюється за допомогою порівнянь і метафор: *незабудка мружила свої оченята, садові ротики кумедно відкопилювали рожеві губи, ніжна біла квітка погойдувалась, ніби флюгер* [117, с. 57–58]. Щоб передати рух природи, її подихи автор використовує велику кількість дієслів: *ріс будиночок, віти химерно сплелися й утворили стіни, вікна, дах, виструнчилися рожі, лілеї, троянди, тягнеться тоненька павутинка, залунав малиновий дзвін та ін.*

Пейзаж у повісті-казці В. Нестайка є немовби картиною-камертоном (Н. Павленко), що підпорядкована сприйманню подальшої оповіді. Для головного персонажа твору, Веснянки, перебування в Країні Сонячних Зайчиків – комфортний внутрішній стан, можливість реалізувати себе, бути потрібним, врятувати сонячних зайчиків, а також ластовинів від сил зла. Письменник при описі країни «задзеркалля», сповненої величезною кількістю різних квітів, важливе місце відводить кульбабці: «А посередині клумби росла ... маленька звичайна жовта кульбабка. Так, звичайна непримітна кульбабка, що росте майже всюди: в полі, в лісі, при битім шляху, на вулиці <...>. А тут вона була оточена великою увагою і пошаною» [117, с. 61–62]. В. Нестайко вибудовує асоціативний ряд: маленький хлопчик Веснянка – звичайнісінька маленька кульбабка. Виступаючи на рівні метафори, обидва образи забезпечують

позитивне духовне навантаження твору, підкреслюють важливість у цьому світі простих буденних речей.

Особливий інтерес у найменшого читача викликає *тема змін пір року*, що оригінально обіграна в літературній казці.

У М. Пономаренко в «Сукні для весни» зміну зими весною представлено у формі *пригодницько-фантастичної* історії. Твір вирізняє динамічний напружений сюжет, атмосфера таємниці, пригоди, що спонукає до дії. Сонце зшило обнову для весни: «Як тканини вже було доволі, взяло Сонце золоту голку з ниткою і засіло за шиття. Рубчик тонкий-тонюсінький, навіть і не видно. Бо що краще сукня, то пишніш усе розквітне на землі. Як же скучили за весною ліси і поля, городи і ріки» [126, с. 2]. Протистояння двох пір року письменниця подає в душі фольклорної чарівної казки як двох опозиційних сил. Донька Зими Завія проникла в терем Сонця й викрала звідти сукню Весни. Авторка акцентує увагу на бажанні зимової пори року владарювати безкінечно. Використаний письменницею мотив протистояння зими й весни має давню основу. О. Воропай звертає увагу на той факт, що в стародавніх народних казках слов'ян із зимою бореться літо – гарна молода дівчина, – оскільки на той час рік був поділений на дві частини – літне й зимове сонцестояння. Згодом рік став ділитися на три (зима, весна, літо), а потім чотири пори року. Відтак, з українського фольклору до нас дійшов образ весни – вродливої молодої дівчини з вінком квітів на голові, що приходиться на зміну зими [23, с. 139].

В. Проппом [131] запропоновано систему основних казкових типів відповідно до специфіки конфліктів і перипетій у творі: герой, суперник, псевдогерой, диво-помічник, дарувальник, об'єкт, що є предметом пошуку героя, відправник.

У «Сукні для весни» важлива роль належить диво-помічникам: Золотому Зайчику і павучку Підплетинці, які наважилися повернути вбрання Весни. Композиція казки побудована на їх просторовому переміщенні, що властиво чарівним казкам. При цьому рух героїв не зображений детально, письменниця акцентує увагу на необхідності швидко досягти необхідної цілі, палацу Зими: «Скавав Зайчик зимовим лісом, а за ним – вервечка темних слідів лишалася. То сніг розтавав від гарячих лапок. Озирається Зайчик і подумає: “Треба хутчій бігти, щоб Зима не встигла слідів помітити”» [126, с. 3]. Поки матінка-Зима з донькою Завією їли за крижаним столом морозиво (тут принагідно відзначимо використання маркеру новочасної доби – морозива, – що є одним із показників авторського тексту), він непомітно пробрався в кімнату, сховав сукню в горіхову шкаралупку, миттю повернувся до лісу й віддав її Сонцю. Те своєю чергою подарувало сукню Весні.

Зображаючи прихід весни як фантастичну подію, М. Пономаренко водночас акцентує увагу дитини на її типових (з погляду сезонних змін) ознаках: «Вклонилося Весна Сонцю, Золотому Зайчику, павучкові Підплетинці і ступила ніжками в зелених черевичках на землю. Там, де ступала, з’являлись проталини, в них відкривали очка-синьоочка проліски, білі підсніжники, сонечками палали кульбабки. На всенький ліс защебетали птахи» [126, с. 3]. Варто відзначити, що письменниця відходить від традиційної з погляду фольклорної праоснови остаточної перемоги світлих сил над темними (у цьому випадку весни над зимою), а пропонує юному читачеві оригінальну версію змін пір року: « – Нічого, дочко! Не побивайся! Відпочинемо добре, та й знову на землю прийдемо. – Зітхнувши додала: – Воно ж таки і правда спочити хочеться» [126, с. 3].

У казці «Чотири сестри» Вал. Шевчука осмислено фактично ту ж тему – боротьбу Весни, Літа й Осені з намаганнями Зими не поступатися своєю владою. Утім, цей твір позначений складнішим, стилістично гнучкішим художнім тлумаченням подій. Письменник, працюючи в жанрі *філософської* казки, свідомо нехтує подієвою динамікою розгортання сюжету, значно більше уваги приділяє розмаїтим деталям почуттєво-зорового й психологічного виміру. Конфлікт між зимою й рештою сестер автор подає як спричинений бажанням Чорного Вітру і його помічника Чорного Птаха потьмарити земне докільля. Письменник вдало використовує у казці кольори-епітети, що мають певний символічний зміст, підпорядкований осягненню філософської ідеї. Чорний колір – нічний, потойбічний. Чорний вітер, Чорний птах із чорними крильми стають винуватцями порушення одвічного закону природи: зміни пір року. Вони намагаються нав'язати Білокосій свої закони світоустрою: «Красивий той, хто сильний у світі, а сильний той, хто має владу. Прожени сестер і побачиш, що станеться» [167, с. 20].

Задля уведення цих персонажів у текст твору письменник використовує емоційно-описовий спосіб: «Саме в той момент де не взявся Чорний Вітер, зареготав, засвистів і випустив з рук Чорного Птаха. Той Птах злетів в темне, покрите хмарами небо і раптом упав долі. І впав при тому так нещасливо, що втрапив якраз на Білокосю і вдарив їй в обличчя чорними крильми. Затурбувалася Зима і захвилювалася, сіла на трон, бо їй раптом здалося, що приключилося щось з її гарним обличчям, вийняла люстерко, аби зирнути на себе, але Чорний Птах знову кинувся на неї, вибив люстерко – і воно розлетілося на тисячі скалок» [167, с. 19]. У наведеному фрагменті наскрізна дія рухається від одного внутрішнього стану героїні до стану наступного, а всі вони разом працюють на образ дівчини, яку злі

сили підбивають на потурання власній самозакоханості. Інакше не відбулося б повернення Зими до обов'язків, покладених на неї Природою – поступатися місцем Весні й чекати наступної черги на порядкування у світі.

Емоційну атмосферу казки – гнітючий настрій, відчуття безвиході, спустошеності – створено автором за допомогою пейзажних замальовок: «...сніг, крига навколо і грають у труби хлопці Холодні вітри» [167, с. 22]; крутія й віхола відповідають внутрішньому стану Білокосої, темним думкам, що прийшли їй у голову. Вал. Шевчук експлуатує у творі мотиваційно-сюжетні елементи фольклорної системи, зокрема трикратність повторення подій, що властиво чарівній казці. Тричі кожна із трьох сестер приходила до Білокосої вмовляти поступитися місцем сестрі, тричі кожному з них проганяли з палацу. Таке трикратне повторення дій підпорядковане принципам ретардації та градації. Трикратність, як вважає В.Пропп, «<...> виражає інтенсивність дії, а також силу емоційного напруження мовця» [131, с. 199]. Важливе значення в художній системі казки має художня деталь: дзеркальце. Подивившись у нього, Білокоса мала побачити своє справжнє, змарніле, постаріле за часи довготривалого владарювання обличчя, усвідомити злочинність і підступність намірів Чорного Птаха. «– А тепер на себе глянь, – сказала Золотокоса. Вийняла дзеркальце й подала Зимі. Та зирнула – тихий зойк вирвався із грудей.

- Сестро моя, сестро! – закричала вона. – Що це за стара відьмуга на мене дивиться? Я не впізнаю себе!
- Зійди з трону, втомилася ти, – м'яко сказала Зимі сестра. – Піди в палац, збуди Зеленокосу, впади їй до ніг і попроси вибачення...» [167, с. 36]. За його допомогою відновлюється гармонія й рівновага в світі.

Прикметною особливістю казки Вал. Шевчука «Чотири сестри» є філософськи далекоюсяжний акцент на реальний

людський побут і реальні конфлікти в ньому. Перемога добра над злом у творі стає можливою за умови щирої любові сестер, прагнення добра. Незважаючи на агресивну поведінку Білокосої, Зеленокоса, Синьокоса, Золотокоса не перестали любити її. Чорний птах не зміг перемогти сестер, тому що добро не можна перемогти. «Продовжуй любити її» (стор. 29), – говорить Зеленокоса своїй наступниці. «Мушу розшукати і звільнити свою любу сестру і добрий лад на землі встановити» (стор. 35), – твердить Золотокоса. У цих словах – потужний філософський потенціал твору.

Остаточна перемога добра над злом у творі показана автором як прихід на землю весни, зображений за допомогою яскравих зелених барв, що розкодовують життєдайні авторські інтенції: «Зелені шати маяли в неї за плечима, зелене волосся гралось із теплим вітерцем, зелений з голубими квітами вінок лежав над її рівним, погідним чолом, довкола її осяйної постаті літали і співали зелені пташки, а сама Зеленокоса йшла і щедро розсипала навкруг насіння квітів. Воно одразу ж проростало, пробиваючи сніг, і цвіло білим та синім квітом. Саме від того й виникала чарівна музика, а співала Зеленокоса, співала Весна» [167, с. 38].

«Чотири сестри» Вал. Шевчука – оригінальна авторська версія інтерпретації зміни пір року в жанрі філософської казки. Її рецепція взалежнена жанровою домінантою – настановою на фантастичність, неймовірність зображуваних подій, що підпорядкована осмисленню символічного змісту й філософського потенціалу, закладеного у внутрішній структурі твору.

Зміна пір року в *аніمالістичній* казці показана на прикладі життя флори й фауни. Як правило, у творах такого типу відсутні фантастичні перетворення, чарівні предмети, атмосфера дива. Розповідаючи про зміни в природі,

письменники часто вдаються до пейзажних замальовок: «Ліс стояв різнокольоровий, барвистий. Жовте, червоне, руде листя завітчувало дерева, і дерева красувались одне перед одним. Це були перші осінні дні. Небо було синє-синє, і в повітрі літало серпанкове тонесеньке павутиння. Ткали його павуки, а воно, легеньке, від найніжнішого подиху вітру рвалося, і летіло, і блищало на сонці, мов срібло» [54, с. 40].

Анімалістична авторська казка тяжіє до фольклорних пратекстів про тварин (алегоризм, традиційні для слов'янського тваринного епосу персонажі, їх вдача – кмітливість, тямущість, розсудливість тощо, дидактичний потенціал). Цікавими є письменницькі спостереження за поведінкою тварин у лісі: «Усі були заклопотані. Ведмедиха, якої зайчик боявся і яку поважав, бо вона була найбільша в лісі, приготувала для себе й для родини чудовий барліг. Вистелила мохом, наносила м'якого сухого листу, і всі в лісі знали, що вона скоро засне. Сова ховала в дупло мертвих мишенят» [54, с. 46].

Казковий ефект досягається завдяки персоніфікації природи. Герої анімалістичної казки – тварини, птахи, рослини – наділені здатністю мислити, розмовляти, а їх дії і вчинки легко переносяться у площину людських стосунків. Наприклад, у казці О. Іваненко «Чорноморденький» зображено маленького неслухняного зайчика, якому не терпілось вдягти зимову білу шубку, щоб стати красивішим. Не послухавшись старої зайчихи, одного разу він вибіг на гору, де було вітряно й холодно. Прокинувшись уранці, зайчик помітив, що шубка його змінила свій колір. Але оскільки снігу ще не було, його дуже легко помітили мисливські собаки. Довелося зайчику дуже швидко тікати до лісу, аби врятувати своє життя. Фінал казки з ненав'язливою морально-дидактичною складовою – «Бачиш, до чого доводить неслухняність та легковажність! Тепер ховайся під дубом, аж поки не випаде сніг» [54, с. 48] – виразно

демонструє її адресність. Синтез науковості, реальності й вигадки, художнього зображення природи, динамічний однолінійний сюжет, діалогічність творів, інформативність, конкретно-чуттєва образність, доступна лексика спрямовано на реципієнтів дошкільного й молодшого шкільного віку.

Так звана *пізнавальна* казка, апелюючи до емоційної сфери читача, в доступній формі дає йому багато цікавої й корисної інформації. Темою казки-мініатюри В. Сухомлинського «Як починається осінь» є прихід осені. Вона ж – головний персонаж твору. Світ природи у творі постає як живий організм, так, як його сприймає малий читач. Жанр мініатюри передбачає використання продуманих, відшліфованих фраз, синтез точного й витонченого слова. Саме тому письменник у творі не подає розлогого «портрету» головного персонажа, а зображує її за допомогою влучної художньої деталі: *коси* в Осені завітчані червоними ягідками калини й пшеничними колосками. Цей своєрідний штрих у сконцентрованому вигляді допомагає відтворити атмосферу цієї пори року, надає особливого забарвлення поетичному мовленню твору.

Атмосфера дива створена в мініатюрі за допомогою персоніфікації Осені: «Любить Осінь ночами сидіти на березі ставка. А вранці над водою підіймається сивий туман і довго не розходиться. Оце й починається Осінь»; «Любить Осінь заходити в садки. Доторкнеться до яблуні – яблука жовтіють» [147, с. 211, 212]. Наділяючи пору року людськими якостями – осінь ходить, сидить, співає пісню, дятли зустрічаються з нею, – В. Сухомлинському вдалося без зайвих сюжетних ходів у поетичній формі передати картину осені, найрізноманітніші відтінки мінливих станів природи. Велику увагу у творі автор приділяє описові поведінки птахів восени, що увиразнює його пізнавальний, науковий потенціал. Повідомляючи в поетичній

формі корисні для дитини відомості про життя птахів восени – ластівки тривожно радяться про щось, журавлі піднімаються в небо й курличуть, дятли навпаки радіють осені й шукають поживи на деревах, – В. Сухомлинський не лише транслює професійні знання про світ природи, а й акцентує на їх естетичному художньому відображенні.

Адресність казки-мініатюри – для дітей – вловлюється за допомогою влучно схопленої автором характеристики Осені. Він називає її старшою дочкою Діда Мороза, а Весну – молодшою. Така оригінальна прив'язка до улюбленого казкового персонажа молодших читачів характеризує В. Сухомлинського не лише як талановитого майстра слова, а і як педагога, котрий інтуїтивно вловлює специфіку дитячого образного мислення і сприйняття, здатність молодших читачів сприймати матеріал за допомогою образних кодів.

Як одне із світоглядних і екзистенційних понять, природа, отже, виступає виразником найрізноманітніших відчуттів; вона наділена особливою змістовою вагою. У літературному творі її матеріал стає художнім фактом, що використовується письменником з метою створення певної духовної атмосфери, естетичних, емоційних станів читача. У творах для дітей та юнацтва матеріал природи виконує ще й певну пізнавальну, світоглядну функцію.

Важливе місце в системі природознавчої літератури для дітей посідає тема змін пір року. Варіанти її трансляції зумовлені обраною автором жанровою формою, специфікою образного мислення письменника, віковими особливостями дитячого сприйняття, умінням зробити наукові відомості доступними реципієнту. Зображуючи пори року, письменники значною мірою підкорені кліше, властивим певному жанру (оповідання, казка тощо), утім щоразу демонструють пріоритетність використання художніх засобів в осмисленні

матеріалу природи, взаєзнених особливостями стильової експлікації, індивідуально-авторським образним баченням щодо відтворення станів природи, рецептивними можливостями молодшого читача.

Категорія дива в українській новітній новорічно-різдвяній казці

З-поміж поширених у літературній казці тем особне місце посідає новорічно-різдвяна. Новорічні свята – найбільш улюблені родинні свята з особливою атмосферою радості, щирості, сподівання й очікування дива; діти беруть у них активну участь. Світова традиція налічує велику кількість новорічно-різдвяних сюжетів, побудованих за принципом «чудесної оповіді»: «Дівчина із сірниками» Г. К. Андерсена, «Синій птах» М. Метерлінка, «Лускунчик і мишачий король» Е. Т. А. Гофмана та ін. В українській літературі до новорічно-різдвяної теми зверталися І. Франко («Суд Святого Николая», «Святовечірня казка»), Марко Черемшина («Сльоза»), Олена Пчілка («Сосонка», «Чад», «Маскарад», «В яслах», «Збентежена вечеря»), М. Коцюбинський («Ялинка»), І. Нечуй-Левицький («Попались!») та ін. Події в таких казках відбуваються напередодні Різдва, Нового року, а, отже, важливою їх рисою є релігійність, віра у відновлення справедливості в земному світоустрої, панування гармонії й добра. Фантастика, диво як домінуючі особливості казкового жанру здебільшого увиразнюють буденність, похмурі картини реальної дійсності. «Передсвятковий час (напередодні Різдва, Святвечір), – слушно відзначає Н. Тичина, – утримує досить-таки визначені характеристики і можливості (вони виходять ще з народних уявлень): це період тимчасової переваги на землі темних сил, на

зміну яким у момент настання свята світу повертається гармонія» [152, с. 381].

Ірраціональні аспекти національного світобачення в колишньому СРСР переслідувалися атеїзмом, проте висвітлювалися в емігрантському письменстві. Так, у збірнику «Українське довкілля» [160] тексти для читання дітям об'єднані в тематичні групи, серед яких на чільному місці «Гостина св. Миколи», «Різдво, Йордан і Новий Рік», «Христос і українські діти». Варто відзначити письменників, хто розробляв новорічно-різдвяну тему в еміграційній літературі для дітей: Р. Завадовича («Різдвяна казка»), Н. Нарчевич («Легенда про Святого Миколая»), Ганну Черинь («Лист до Святого Миколая»), Ольгу Мак («Вертеп») та інших. Автори в доступній формі знайомлять читачів зі звичаями й обрядами, пов'язаними з новорічно-різдвяними святами, розповідають про життя святих, крізь призму християнського сприйняття на прикладі «вічних образів» розкривають проблеми морально-ціннісної орієнтації особистості.

Зміна соціально-політичної парадигми в українському суспільстві в 90-ті роки ХХ ст. – на початку ХХІ ст. призвела до реконцептуалізації національної ідентичності, поступово стали відроджуватися і з'являтися нові тенденції казкотворення, неможливі в радянську епоху. За слушним зауваженням С. Шліпченко, на зламі століть «ми спостерігаємо загострення процесу національної (ре)ідентифікації та дискусій і напруги (прихованої та явної) довкола національних, релігійних чи гендерних питань» [169, с. 235]. Наслідком цього стала надзвичайна популярність так званої новорічно-різдвяної казки в Україні наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. 2006 року видавництво «Свічадо» (Львів) започаткувало серію «Різдвяна антологія», в якій вийшли збірки «Різдвяна ніч», «Казки

Різдвяного ангела», «Перед Божими яслами», «Святий вечір», «Зимові історії для дітей».

Орієнтуючись переважно на сучасність, на певну добу з її проблемами й особливостями, казка експлуатує основні морфологічні елементи народної казки, утім модифікує фольклорну праоснову, світову казкову літературну традицію. Створюючи ілюзорний світ, літературна казка повсякчас експлуатує *категорію дива*, що увиразнює складові чарівної оповіді. Її походження, на думку О. Цалапової, поліфонічне й багатовекторне, оскільки модифікація дива безпосередньо залежить від генотипу епічного сюжету [164, с. 116].

Жанрові модифікації новорічно-різдвяних казок, створених українськими письменниками новітнього періоду, вирізняються оригінальними версіями розбудови актуальних для читача різних вікових категорій тем і проблем. У них експлуатовано різноманітні аспекти казкового дива, що залежно від варіантної конкретизації жанрового інваріанта, у якій зберігається основний стійкий формозмістовий комплекс жанровизначальних рис [151, с. 32], набувають специфічних форм вияву і оригінальних рис.

Невіддільною ознакою як народної, так і літературної казки є філософічність. У фольклорі вона увиразнює народне розуміння морально-етичних норм; в літературі ж здебільшого взаляжнюється письменницьким світоглядом, його індивідуальним життєвим і творчим досвідом, своєрідністю таланту, панівними філософськими ідеями, етичними та естетичними пріоритетами певної епохи [151, с. 170]. «Чому усміхаються ангели» Г. Рис – *філософська казка-притча*, в якій головними дійовими особами є ялинкові прикраси (Огірок, Ангел, полунички, горішки, кавуни та ін.). Твір побудований у вигляді діалогу двох головних персонажів – Огірка й усміхненого Ангела. Вони – узагальнено-абстрактні

персоніфіковані образи, що уособлюють певні філософсько-етичні поняття. Своєю здатністю розмовляти, відчувати, міркувати вони виступають репрезентантами казкового дива. Іграшка-овоч постійно була незадоволена (спочатку своєю самотністю, згодом своїм розташуванням на новорічній ялинці), заздрила Ангелу й хотіла зайняти його місце. Ангел приходив до Огірка уві сні й розмовляв з ним. У цих діалогах – потужний моральний потенціал твору. «Огірки в цьому світі потрібні так само, як і бджолині стільники, морські камінці та соняшникове насіння. Без них світ не був би таким чудовим, яким він є» [132, с. 29]. Узагальнення, що звучать наприкінці твору («Хіба ж ти досі не відчув, що бути собою – це велике щастя?»), надають йому притчевої тональності, а філософський підтекст дає підстави говорити про подвійну адресацію (діти й дорослі).

У багатьох казках на різдвяну тематику чарівним помічником, другом виступає янгол; він дарує дітям диво, радість, оберігає їх від усіх негараздів, подеколи виправляє людські вади. Оповіді про Різдвяного Ангела віднаходимо в М. Людкевич, М. Крижанівської, Н. Шраменко, Зоряної Живки, М. Павленко-Кравченко, В. Вздутьської, Ю. Смаль, М. Морозенко, О. Луцевської та інших.

Авторська інтерпретація релігійної проблематики суголосна філософським міркуванням митців слова щодо категорій «добра» і «зла», «любові» та «ненависті» тощо. «Вертеп маленького хлопчика» Ігоря Калинця – *соціально-філософська казка*. Твір концентрує важливі з погляду світогляду автора ідеї й проблеми. Розповідь побудована на контрасті: атмосфера різдвяної урочистості, святковості протиставлена сумним спогадам головного героя про батьків, які змушені зустрічати Різдво далеко від сина. Малий з нетерпінням чекає телефонних дзвінків від батьків, мріє швидше зустрітися з ними. Почуття любові до рідних передані за

допомогою ретроспективних згадок хлопчика про те, як матуся водила його до садочка, до скверу посеред міста на відкриття пам'ятника Великому Поетові тощо. Спогади хлопчика про політичні події сприяють документалізації художнього тексту.

Реальний й ірреальний світи органічно переплетені за допомогою вдалого використання інтертекстуальних елементів. Батьків Хлопчика названо біблійними іменами – Марія і Йосиф; автор проводить між ними паралель, наголошуючи на їх доброті, чуйності, моральності. Автор перебуває в постійному діалозі з героями, з читачем, з сьогоденням. Його життєві пріоритети свідомо витримані в тексті та сформульовані згідно з філософією екзистенціалізму. Твір у такий спосіб набуває метафорично-символічного змісту.

Автор, осмислюючи історичні реалії України межі ХХ–ХХІ ст., вдається до форми казкової умовності; основним прийомом дивотворення стає *перетворення* головного героя в маленького Янголятка. Маленький Хлопчик у подібні Янгола на Різдво разом із *чарівним помічником*, Ангелом-охоронцем, рушає до Португалії відвідати батьків. Час і простір набувають у цьому епізоді виразних казкових ознак: «...ми не літаємо, як птахи. Ми переносимося куди слід, і то за якусь мить» [159, с. 641]. Він приходить до матусі уві сні, батько бачить видиво за вікном нічного потягу, яким повертався до Сантарену. Світ казки, таким чином, накладається на світ реальності. Цей синтез дає можливість автору зробити акцент на вічних цінностях, що є сенсом життя, – любові, доброті, теплих родинних стосунках. Вони об'єднують людей, надають світу гармонії. Соціально-філософська казка І. Калинця концентрує важливі з погляду світогляду автора ідеї й проблеми, у ній сфокусовані лейтмотиви творчості письменника, що модифікує жанрову структуру авторської казки, зумовлює її інтелектуалізацію.

«У різдвяну ніч» Ірини Калинець – *соціально-реалістична казка*, ідейно-проблемні аспекти якої розв’язано в суто авторському індивідуальному ключі. Тут важливу роль відіграє орієнтація на сучасну письменниці соціальну дійсність, що майстерно синтезується з атмосферою дива. Залишившись зустрічати Різдво в ошатній сільській хаті своїх друзів неподалік Львова, головна героїня твору стає свідком побиття одного із колядників, Ромки, за те, що погано колядував. Нецензурна лексика, жорстокість і агресивна поведінка хлопців глибоко вразили жінку, яка кинулась рятувати непритомну дитину. На загальне реалістичне тло твору (марні намагання медсестри викликати швидку, пошуки машини, щоб відвезти дитину до міста, зустріч Різдва в родині Романа, знайомство з його матір’ю, вчителькою української й англійської мови, накривання святкового столу тощо) органічно накладаються казкові елементи. Авторка вдається до використання *чарівного предмета* – маленького срібного дзвіночка, – який дивовижним чином зцілює малого. «Кладу дзвіночок біля узлів’я хлопчика. І раптом дивний передзвін заповнює кімнату. До передзвону долучається нечуваної краси музика, і веселкові кольори розпрозорюють стіни... Що це? Що?.. – вражена медсестра стоїть на порозі, а хлопчик розплющує очі, усміхається...» [159, с. 646]. На тлі казкового сюжету, отже, увиразнено соціальний аспект твору (підлітково-дитяча агресія, мрії головного героя стати священиком, спричинені тяжкою хворобою батька хлопця, опроміненого в Чорнобилі, бідність родини), наголошено на реальних фактах дійсності, що в цілому працюють на розкриття авторської концепції.

«Ковалі щастя, або Новорічний детектив» В. Нестайка – *казка-детектив*. У ній відсутній християнський смисл, акцент робиться на родинному святі Нового року. Це типова пригодницька історія, що репрезентує читачеві історію

викрадення напередодні Нового року чарівного мішка із щастинками-золотинками, Ковалів Щастя, золотого ковадла. Письменник вдало експлуатує у творі риси детективу: динамічність розгортання подій, несподіванки, яскраві персонажі, таємниця, злочин, атмосфера гри, розслідування, торжество справедливості, небезпечні захоплюючі пригоди, накладаючи на них казку. Детективна лінія пов'язана з різноманітними версіями у процесі розслідування, переслідування злочинців, арешту. Вони занурюють читача в лабіринт “кримінальних” подій, у такий спосіб розважаючи його й надаючи оповіді емоційної зарядженості. Чарівні стереотипи оповіді формують *казковий хронотон* (Гора Вічності, Чарівний Замок Годин, Казкове Детективне Бюро), *фантастичні персонажі*, які вибудовані відповідно до канонів фольклорного чарівного первня з притаманними позитивними (Дід Мороз, Ковалі Щастя, детектив Бровко Барбосович) й негативними (Зландій, Посіпака, Баба Свистуха та ін.) рисами. Згідно з казковими законами у творі відбувається протистояння сил добра і зла, у творі повсякчас нагадує про себе атмосфера дива: чаклування, перевтілення, фантастичні пригоди, миттєві переміщення персонажів у просторових координатах тощо.

Синтез казки й детективу дав можливість запропонувати читачам (дітям дошкільного та молодшого шкільного віку) зразок своєрідної креативної гри, у якій мета досягається завдяки органічній співдії автора, персонажів і реципієнта з використанням кмітливості, казкового антуражу, незвичних речей і обставин. Загальній святковій тональності твору відповідає його мовне оформлення. У казці велика кількість діалогів, насичених емоційно-зарядженою лексикою, віршованими замальовками. Вони суголосні загальній тональності, сприяють активізації читацької уваги:

Тік-так! Тік-так!

Тік-так! Тік-так!
Тік-так! – і є хвилинка,
Щастинка-золотинка!
Ми – Щастя Ковалі!
Єдині на землі
Кусм щасливий час
Для всіх, для всіх
Для вас! [116, с. 42].

Наснажена християнсько-релігійною атмосферою збірка З. Мензатюк «Макове князювання». Письменниця акцентує в ній увагу на національній неповторності українців, обрядах і звичаях. Гармонія й рівновага художнього світу досягнута завдяки особливій авторській позиції, що фокусує ідею створення досконалого світу, у якому немає місця злу, заздрощам, байдужості, цінуються краса, добро, любов до ближнього.

«Казка про колядку» – *пізнавальна казка*, в якій З. Мензатюк знайомить дітей з життям метеорологів у Карпатах. У творі – реалістичний хронотоп: «Там, де синіє Говерла, Карпатські гори найсуворіші. На всі боки стримлять верхи – безлюдні, дикі, неприступні. Смереки на них не ростуть, а ті, що звелися ген нижче, однокі й обшмуглані вітром» [105, с. 37]. Головна героїня твору – метеоролог Оля, яка, закінчивши Львівський університет, приїхала на Говерлу спостерігати за погодними умовами. Чудові літні й осінні дні дуже подобались дівчині, неповторні краєвиди Карпатських гір не залишили її байдужою. Захоплювалася Оля й красою зимових гір: пухкі шокаті хмари притрусили їх снігом, хурделиця застелила поля й сіножаті. Напередодні ж Різдва (письменниця використовує чітко регламентований час) вона засумувала, бо не сподівалася тут у заметіль дочекатись колядників. У чарівний спосіб (*інтенсифікація простору*) до метеорологічної станції в заметіль

прийшли колядувати лісник, пастушок Василько, на автобусі зі Львова приїхала ціла ватага колядників. Знайомлячи дітей з християнськими традиціями і звичаями, З. Мензатюк наснажує твір позитивними емоціями: «Оля стояла, притиснувши руки до грудей, і в грудях у неї щось тануло – то розтавав її смуток, бо так уже є у світі, що всякий смуток пропадає від колядки. Він ставав як теплий віск, м'який придатливий, і щось інше, голосне, світле, вливалось в груди» [105, с. 45]. Увага до національних вірувань, обрядів посилює етнічне навантаження казки, увиразнює народний колорит.

«Різдвяна казка» І. Керницького – *пізнавальна казка на історичну тему*. Основним прийомом дивотворення стає *сон* головного героя. Подаючи його як звичайний фізіологічний процес, письменник за його допомогою створює чарівно-казкову атмосферу оповіді. Уві сні маленького хлопчика Василька іграшки, зібрані під новорічною ялинкою, о дванадцятій годині враз оживають і починають спілкуватися між собою. Особливу увагу з-поміж індіанців, ковбоїв, матросів, летунів, парашутистів автор приділяє маленькому козачку, увиразнюючи в такий спосіб пізнавальний потенціал казки. При цьому вдало, в ненав'язливій формі робиться акцент на національних цінностях. У процесі розмови іграшок читач дізнається багато цікавої інформації про одяг козаків, їх вдачу, звичаї тощо. «Козаки – це були лицарі, що обороняли свою землю, свою віру і свій нарід від лютих ворогів. А в мирний час господарили, сіяли хліб, вудили рибу, полювали на звіра...» [60]. Поспілкувавшись, іграшки роблять висновок про шляхетне серце козака, що є найбільшою чеснотою кожного лицаря.

«Неймовірна новорічна пригода» М. Мучинського – *пригодницько-розважальна казка*. У ній автором обіграно типовий конфлікт братів-близнюків Юрасика й Івасика, котрі не хотіли йти до школи на новорічне свято в однакових костюмах.

Мати одягнула хлопчиків у різне вбрання: зайця й вовка. Дивним чином (тут письменник використовує *перетворення* як інваріант казкового дива, *гру з часопросторовими характеристиками*) діти зі шкільного новорічного свята переносяться в ліс, де спочатку вовк женеться за зайцем, аби налякати і з'їсти його. Згодом же, зрозумівши, що в лісі насправді два зайця і два вовка (янголи-близнюки прийшли на допомогу), хлопці навпаки намагаються захистити один одного і врятувати життя. У казці читач легко вловлює ненав'язливий морально-дидактичний компонент: дуже добре мати схожого на себе брата, який завжди прийде на допомогу.

Охоплений увагою матеріал демонструє розмаїття модифікацій різдвяної казки, синтез фольклорних й індивідуально-авторських елементів. На підставі їх аналізу можна говорити про поліфонію категорії дива у новорічно-різдвяній казці новітнього періоду: перетворення, казковий хронотоп, мотив сну як спосіб уведення в ірреальний світ, фантастичні персонажі, персоніфіковані образи, чарівні помічники, чарівні предмети. Вони підпорядковані створенню особливої атмосфери, відчуття світла, радості, сподівання здійснення мрій і бажань в реальному житті. Оповідні елементи взаємозалежні особливим типом письменницького світосприйняття, авторською естетичною свідомістю.

Специфіка репрезентації урбаністичного простору в українській авторській казці

Важливу роль у жанротворенні художніх структур відіграє хронотоп, на чому неодноразово наголошували науковці [див.: 5]. У площині казки в хронотопних координатах

втілена її умовна фантастичність, надприродність. При дослідженні хронотопу фольклорної казки, робиться акцент на його всеохопності, всеосяжності, позбавленні конкретності, герої в ньому рухаються без обмежень, що створює ефект фантастичності [135, с. 116]. Топосом народної казки може бути рідна земля (хата, оселя, царство), інша земля (тридцять царство), лімінальна зона (чагарники, водойми, ліс, море тощо).

Українська нація за духом своїм і своєю суттю є переважно сільською. Тому не дивно, що класики української літератури у своїй художній творчості зверталися до його життя, його проблем, оспівували людей села, хліборобську працю тощо. Як зазначає Г. Штонь, «вона (проза – В. К.) <...> справді хворіла українським селом, звітуючи, безперечно, перед собою, що те село і є Україною» [170, с. 65]. Із традиційним для української літератури топосом – селом – пов'язувалась проблема національної ідентичності народу, його національного самоусвідомлення. Село – місце, де людина, попри будь-які негаразди, відчувала себе комфортно. Такою є, наприклад, Харитя М. Коцюбинського, яка, незважаючи на хворобу матері, страх перед роботою в полі, не втрачає почуття краси й любові до рідного села і його краєвидів. Натомість трагедія Дмитрика із «Маленького грішника» пов'язана з міським середовищем, у вир якого була втягнута дитина і, як наслідок, зазнала лиха.

Місто як альтернатива сільським просторовим координатам в українській літературі з'являлося поступово, починаючи з XIX століття, й поволі закріплювалося в письменницькій свідомості й у читацької аудиторії як щось невід'ємне від національної культури. Домінантою урбаністичної літератури виступає «переміщення точки зору письменника в площину життємоделі, де місто виступає генератором людського історичного розвитку» [161, с. 38].

Місто як культурний феномен перебувало в центрі досліджень С. Андрусів, С. Гуріна, В. Іванова, М. Кагана, Н. Крутікової, Ю. Лотмана, Н. Мендіс, Ю. Подлубної, В. Топорова, В. Фоменко, О. Харлан та ін. Воно щодалі активніше освоюється й авторами літературних казок, на що звернула увагу І. Бойцун і виявила кілька варіантів його зображення: архаїчний тип опису міста, пов'язаний з побутом українців; місто як символ цивілізації з традиційними для нього атрибутами – церквами, палацами тощо [12, с. 6–10].

Актуалізація міського топосу в авторській казці пов'язана із творчістю Марка Вовчка. У повісті-казці «Дев'ять братів і десята сестриця Галя» письменниця вдається до опису міста, неподалік від якого жила родина вдови. Авторка акцентує увагу на церкві й людей у ній: стара занедбана споруда і цвинтар коло неї, стемнілі, померклі лики ікон, жінки зав'язані чорними хустками. Це вражає матір та її дітей, що і природно: селянська вдача пов'язана з релігійною налаштованістю української душі, внутрішньою набожністю. Церква – один із моральних авторитетів, засіб емоційної підтримки, духовна цінність; церковні ж споруди прийнято доглядати, прикрашати, дбати про їхні реліквії тощо. Родина бідняків, прийшовши сюди, не знаходить для себе втіхи й іде далі, на міський ярмарок, де «Люди, обличчя, одежина, різноголоса птиця в садках, квітки <...> – усе движить, мішається, миготить <...> в'ються по вітру стрічки дівочі різноцвітті, квітчасті, білі намітки жіночі...» [99, с. 347]. Радість всуміш із переляком – велика кількість солодошів і красивих речей на продаж, метушня, гамір вкупі з байдужістю до кожного з перехожих – охоплюють дітей удови. Сцени відвідування церкви і ярмарку в місті свідчать, що дух новочасного міста поки що не став для українців своїм, Галя та її брати не почувають себе комфортно й захищено в ньому.

Місто в казках ХХ століття щодалі більше всотує ознаки доби, наслідком чого стає їх доступність і наближеність до адресата: «Проїжджає наш трамвай біля нового будинку. Власне, нового будинку ще немає. Недобудовані стіни височіють, а понад ними здалеку видніє кран, як величезний журавель над містом. Підніме кран свою стрілу, наче руку біля шляху, і то поведе в один бік, то в другий...» [41, с. 12]. У місті відбуваються казкові події: Слонятко сумує в міському зоопарку й відправляється до цирку вчитися танцювати («Слонятко, що любило танцювати» Ю. Ярмаша), Зайчик на міському ярмарку хоче продати свій страх, щоб на виручені кошти купити ласощів («Ярмарок» З. Мензатюк), Оріся з Тимчиком розшукують фігурку Маленького Моцарта, що таємничо зникла з музею напередодні Нового року («Новорічна історія про двері, яких нема, і про те, як іноді корисно помилятися номером» Ірини Жиленко) тощо.

Топос міста освоюється в новітніх казках українських письменників: «Місті без квітів» Вал. Шевчука, «Київських казках» З. Мензатюк, «Казці про Старого Лева» М. Савки, «Стрибаючому місті. Міських казках» С. Прудник та ін.

Казка «Місто без квітів» Вал. Шевчука з'явилася в час, коли в літературі активізувалися постмодерністські зрушення, котрі спонукали письменника до експериментів з прозовими формами, що позначилося на образно-стильовому наповненні твору (наслідування фольклорно-міфологічної традиції, символіко-асоціативні зв'язки, філософсько-притчевий підтекст тощо). Рецепцію молодших читачів актуалізує напружена зовнішня дія твору, її психологічна мотивація, дорослих – суспільно-політичні й філософські узагальнення, приховані алегоріями, умовними й фантастичними образами, символами.

Письменник сюжетно моделює протест проти техногенного «прогресу», він мовить про кам'яне місто, зовсім

позбавлене зелені, звертає увагу на з'яву мегаполісів, де розпушених грядок, дерев, паркових зон стає усе менше й менше. При його зображенні автор вдається до фольклорної традиції: «Це місто було недалеко й неблизько, десь там, куди показують пальцем, але куди не ведуть ні дороги, ні залізниці», актуалізуючи при цьому маркери новочасної доби [167, с. 40]. Оригінальних репрезентативних форм і характеристик у творі набуває мотив сну як комбінація певних символічних образів.

Перший сон у казці – зав'язка твору. Головні героїні, двоє дівчаток, вночі бачать кольорові сни: у них чорно-сіре місто, де вони живуть, стає завітчанним: «...стіни – білі, а дахи – червоні й зелені. А ще вся земля вкрилася квітами: зеленими, білими, червоними, синіми, жовтими, і не було жодної з-поміж них сірої та чорної» [167, с. 41]. Письменник протиставляє темні барви яскравій палітрі, увиразнює негативну інформацію сірого й чорного кольорів (сірим є одяг королеви і її прислужників, камінь, на якому сиділа дівчинка й розповідала сон подрузі, подолець, що вона одягла на коліна, сірою стіною оточене місто тощо), вживає їх у значенні спустошеності, затьмареності й у такий спосіб створює відповідну емоційну атмосферу, підводячи читача до думки про одноманітність, спустошеність соціуму.

Побачене уві сні спонукає головних героїнь до подорожі за стінами свого міста у пошуках іншого, досконалішого світу. Вони втікають у природній простір, знайомляться з його доглядачами й охоронцями: Зеленою Бабусею або Матір'ю трави, її сестрою Деревинкою-Лісовичкою та Матір'ю квітів, заклопотаних піклуванням про зело, насіння, лісову й садову деревину, про світ різнобарв'я, без якого неможливе щастя життя. Із насінням трави, квітів і дерев повертаються від них дівчатка до свого сірого міста. Від втоми вони засинають, і засинає все місто: «Була то ніч величезного сну – не залишилось у місті жодної людини, котра б не спала. Заснув навіть дід, який

узагалі вночі не спав, а в кожному місті завжди такий дід живе. Заснула й королева, яку перед тим тиждень мучило неспаннн <...> Отак усі позасинали, через це ніхто й не бачив, що вдіялося тієї ночі у місті» [167, с. 58–59]. Ранком усі побачили зовсім інше місто, у ньому стало повно різнокольорових квітів, соковитої трави, квітучих дерев, а Королева стала веселою, гарною й доброю жінкою.

Вал. Шевчук, таким чином, подає природне середовище як прекрасний добрий світ зі сталими морально-етичними канонами, що є першоосною людського буття. Автор наголошує на абсурдності сучасного урбанізованого простору, який знищує в людині природні почуття, змушує її шукати нові варіанти існування. Оніричний простір казки підпорядкований характеристиці епохи, він увиразнює її загальну атмосферу, сприяє осягненню символічного змісту, філософського потенціалу, декодує авторське світовідчуття.

На сторінках збірки З. Мензатюк «Київські казки» – сучасний урбаністичний простір – адміністративний, економічний, науковий і культурно-освітній центр України: «Мостами над Дніпром раз у раз проносилися поїзди метро, схожі на блискучі ялинкові гірлянди. Люди, які сиділи у вагонах, бачили в вечоровій синяві темні обриси Труханового острова, який ледве мрів у глибоких снігах» [104, с. 78]. Авторка відтворює столицю топографічно точно, уживає справжні назви районів, вулиць, площ, музеїв, що є маркерами сучасності. При цьому кожна наступна казка доповнює попередню, створюючи своєрідну «художню географію міста»: оперний театр («Солов'їна казочка»), редакція газети («Казочка про голубів»), Майдан Незалежності, ботанічний сад («Бузкова казочка»), Андріївський узвіз, річковий вокзал («День, що не має кінця»), Труханів острів («Ялинка на Трухановому острові») тощо.

Письменниця у змалюванні Києва часто посилається на фольклор, вибудовує казкову урбаністичну модель, орієнтуючись на систему сакральних символів (собори, церкви), духовних конструкцій (майдани, башта), екстер'єрів (будинки, сади). При цьому, якщо, наприклад, казка XIX ст. подає опозицію місто – периферія («Дев'ять братів і десята сестриця Галя» Марка Вовчка), у сучасному казковому дискурсі помітна семантика смислової близькості: «Мій сусід зліва має kota, а сусід справа має собаку. У знайомого кобзаря Богдана стоїть вулик на балконі на самісінькому Хрещатику, і бджоли носять йому добрий мед з хрещатицьких лип та каштанів. А в мене житиме кізка!» [104, с. 48].

Здебільшого в казці (як фольклорній, так і літературній) місто – простір, своєрідний антураж, підпорядкований діям персонажів, у З. Мензатюк Київ – повноправний художній образ, що, залежно від ситуацій, набуває то чуттєвих, то раціональних форм. У ньому не лише відтворені одиничні факти життя міста (день міста, виставка котів, концерт в оперному театрі, передноворічні клопоти), а концентровані суттєві з погляду письменницького світобачення сторони буття. У збірці багато як традиційних, так і авторських казкових атрибутів. Символічного відтінку набуває, наприклад, пошук «раю» казковим прибульцем, який, мігрувавши з науково-фантастичних творів, несподівано з'явився в «Бузковій казочці» у квартирі киянина Павла Гавриловича Перепічки.

Атмосфера дива багатьох казок, своєрідність часопросторових координат, літературно-казкові образи, що мають виразне змістове наповнення, створюють ситуацію надреальності. Тут і персоніфіковані тварини (голуби, що звили своє гніздо в будинку преси України, кіт Мурко з гастроному, що завітав на котячу виставку, коза Дерезовська, яка разом з господинею милується київськими краєвидами), і міфологічні

персонажі (відьми, що наділені і демонічними, і людськими рисами), і чарівні діти (Наталочка, яка миттєво пересувається Києвом у стрибучих босоніжках), й історичні постаті (Кий, Щек, Хорив, Либідь), які на підставі авторської «гри» з хронотопом потрапляють на День Києва.

Усі казки оптимістично заряджені, позитивні, емоційні. Це позначилось як на їх мовностильовій організації (домінування яскравої кольорової гами в зображенні краєвидів, своєрідність тропіки тощо), так і на загальній атмосфері творів, носіями якої часто є казкові персонажі. Промовистим щодо цього є діалог Наталочки і князя Кия на Дні Києва: «– Князю, кияни зіпсувалися! Споганіли, зледащіли, позабували давні звичаї. Не гостюй у них, відчальноу геть!

Наталочка спересердя тупнула ногою:

– Не так воно, дядечку князю! Ми щедруємо, колядуємо, пишемо писанки на уроках праці...

– Турову божницю зруйнували. Перунове капище занедбали...

– Он же наші божниці – золоті верхі церкви. Хіба гірші?

– Лепські! Кращі стократ! – погодився Кий, милуючись»

[104, с. 34].

Київ у трактуванні письменниці постає не просто «точкою перетину географічних координат», а містом-архетипом, потужним плином історіософських інтенцій, що увиразнюють відчуття буття.

На найменшого читача розрахована віршована «Казка про Старого Лева» М. Савки. Оптимістично заряджена, вона яскравими соковитими барвами зображує старовинне місто Львів, в якому після завершення свого володарювання (авторка, отже, апелює до фольклорних пратекстів про тварин, де Лев – цар звірів), вирішив оселитися Лев. Домінантою твору є диво. Воно – в кожному рядку й дає поштовх розвитку яви й

емоцій читача, який перебуває в полоні зображеного. Лев не страшний, а добрий, він ходить на ринок, купує шинку на Галицькім ринку, в цукерні попиває чай, їздить трамваєм, купує собі квартиру-мансарду. Авторка, фіксуючи переміщення казкового персонажа, дає дитині чітко уявити краєвиди Львова, місця відпочинку й сама не перестає милуватися старовинним містом. Невипадково, побачивши за життя чимало красивих міст і країн, –

У Відні колись він отримав освіту,
За час царювання об'їздив півсвіту,
У Греції, Швеції жив, у Бомбеї,
Бував у Венеції, бачив Париж,
Останнє кохання зустрів на Бродвеї –
Чимало побачив наш Лев дивовиж [136, с. 6] –
Лев хоче оселитися саме тут.

Головна емоція казки-поєми – любов до Львова – увиразнюється в кожній строфі. Про це дивовижне місто розповідають уві сні головному герою його пращури («тепер кам'яні»), ним захоплюються друзі Лева, Слон, Крокодил і Жирафа, які приїхали допомогти своєму колишньому царю відремонтувати дах у його квартирі. Опинившись вперше у Львові, герої «випадково» гублять точну адресу Лева: у такий спосіб авторка спроваджує їх у мандри в пошуках мансарди головного персонажа, а читачів – знайомитися з містом, у якому одночасно сконцентровані минуле й сучасне, пам'ять історії народу, культури, архітектури. Діти дізнаються не лише про старовинну підземну річку, ратушу, фонтани, пошту-музей, музей-аптеку, а і спостерігають за побутом і вдачею сучасних городян.

У казці немає протистояння сил добра і зла, її сюжет рухають пригоди, що трапляються з чарівними персонажами під час подорожі містом. У читача вони викликають здивування і

щирі усмішки: Слон застряв у брамі, а рятувати його прийшли депутати, пожежники, міліція і «швидка допомога»; Крокодил пішов обідати до ресторану, а там на десерт йому запропонували гаряченького «крокодила» (канапе); Жирафа гойдає на шії малюків, Лев, виглядаючи своїх друзів із балкона, випадково (!!!) випадає з нього, й урешті-решт усі вони зустрічаються на центральній площі, де за всім цим видовищем спостерігала купа туристів і жителів міста.

Фінал твору – свято зустрічі друзів, щирі привітання заморських гостей мером міста, запрошення погостювати, а може, й оселитися в ньому (і не лише казкових персонажів, а й читачів – дорослих і дітей):

Скажіть, ви ще й досі не чули про Львів?

Мерщій замовляйте із сотню квитків,

Запрошуйте друзів, знайомих, родину,

І разом до Львова гайда на гостину!

То місто, в якому ви щастя знайдете,

Його прославляють співці і поети,

Там вулички, площі, старенькі трамваї,

Там Лев у мансарді живе залюбки

І люлечку курить, і чай попиває,

І дітям друкує чудові книжки! [136, с. 38].

Як бачимо, урбаністичний простір новітньої авторської казки фіксується, з одного боку, у вигляді мотивів і лейтмотивів, що часто мають символічний зміст, з іншого – становлять сюжетну основу творів. Звернення до урбаністичного простору в казках Вал. Шевчука, З. Мензатюк, М. Савки пов'язане з тяжінням їхньої творчої манери до осмислення аксіологічних цінностей людського буття, узгодження ідейних, філософських й естетичних переконань з формою казкової умовності, що успішно працюють на авторську ідею. Письменникам вдалося створити неповторний художній світ, що органічно вписався в

націокультурний простір і став об'єктом зацікавлення реципієнтів різного вікового цензу.

Історична тема в українській літературній казці: можливості жанру

Як авторський текст, що художньо мовить про вигадані події і явища, літературна казка у процесі свого розвитку щодалі дистанціювалася від фольклорного первня, оформилася в потужну жанрову систему з розгалуженою класифікацією (функційною, адресною, тематичною, асимілятивною тощо). Її ціннісні орієнтири корелюються із естетичною концепцією письменника, взаляжнюються стилем доби, тенденціями світового літературно-мистецького розвитку. Саме тому динаміка жанру, зокрема, пов'язана і з розбудовою нових до певного часу тем і варіантами їх репрезентації. Як слушно зазначає Т. Бовсунівська, оновлення життя, з'ява нових об'єктів та нового мислення провокують появу нової тематики, що стає однією із форм трансформації жанрів [11, с. 67].

Історичне минуле українського народу – тема, що віддавна привертає письменницьку увагу. Її художнє осмислення тривалий час було одним із небагатьох способів транслювати власне розуміння історичної правди цивілізованому світу. Наділені гнучкою структурою й тематичною спрямованістю, історичні прозові жанри формують власні різновиди: повість, роман, оповідання, новела, легенда, притча. Вони, як вважає Н. Копистянська, мають значення не тільки самі собою, але й тому, що в них зародився історизм, який відкрив залежність людини від загальноісторичних подій та обставин [87, с. 257].

З-поміж історичних жанрів особіне місце посідає авторська казка, що особливої актуальності набуває в літературі для юного читача. Синтез фантастичного й реалістичного (власне історичний факт) компонентів дає можливість зробити твір на тему, пов'язану з осмисленням подій минулого, доступною для сприйняття різновікових категорій читача, посилити його пізнавальну спрямованість. Як джерело історичних знань, літературна казка наразі відіграє значну роль у процесі формування національної ідентичності дитини, стає ґрунтом для усвідомлення нею своєї приналежності до української спільноти із власним історичним минулим, традиціями, звичаями, мовою, моральними цінностями. Це вельми актуально в період формування в Україні національного наративу, створення національного інформаційно-комунікативного, культурно-символічного просторів.

Наукові студії української історичної прози концентрують увагу передусім на історичному романі. Принципи його побудови, питання типології, трансформації історичної правди в художню ставали колом наукових зацікавлень Л. Александрової, С. Андрусів, Є. Барана, А. Гуляка, М. Ільницького, Б. Мельничука, М. Наєнка, В. Оскоцького, Д. Пешорди, О. Проценко, М. Слабошпицького, З. Шевчук та ін. Еволюцію української історичної повісті осмислено в працях К. Ганюкової, В. Разживіна, Т. Кари. Малі жанрові форми історичної прози осмислені І. Бабенко, М. Богдановою.

Українська авторська казка на історичну тему побіжно згадується у працях Т. Качак [59], В. Кизилової [79] в контексті панорамного розгляду літератури для юного читача певного періоду. М. Варданян у монографії «Свій – Чужий в українській діаспорній літературі для дітей та юнацтва: національна концептосфера, імагологічні моделі» [18] аналізує казки

письменників української діаспори в аспекті вияву в них національної духовної культури українців, виокремлює при цьому історичну казку в окрему групу творів. Усе ж, масив українських казкових творів на історичну тему до цього часу не набув комплексного осмислення. Становить інтерес і специфіка репрезентації історичного факту в українських казках для дітей.

Тож спробуємо простежити шляхи розбудови історичної теми в українській літературній казці; на прикладі повісті-казки І. Калинця «Данка і Крак» осмислити специфіку транслявання історичної теми в авторській казці.

Однією з перших до історичної теми в українській літературній казці звернулась Марко Вовчок («Кармелюк», «Невільничка», «Маруся»). Письменниця використовувала факти з життя України XVI – XVIII століть, показала юним читачам героїчну боротьбу українського народу проти татарсько-турецьких поневолювачів, протести проти соціального й національного гноблення періоду 1668 року.

Сторінки історичного минулого України репрезентовано в історичній казці І. Нечуя-Левицького «Запорожці». Письменник синтезував у творі реальні (робота лоцманів на Дніпрових порогах, життя козаків-запорожців) й фантастичні (зображення Запорозької Січі, що знаходилася під водами Дніпра, характерництво тощо) події і явища, протиставив героїчне минуле України та сучасний підневільний стан українців.

У казці Б. Лепкого «Мишка» висвітлено події Першої світової війни. Автор переплітає життя людей у воєнний час і казкову історію мишки та її подруг.

Документально-історичне тло оповіді властиве літературним казкам Олександра Олеся «Мисливець Хрін та його пси», «Грицеві курчата». Наприклад, казка «Мисливець Хрін та його пси» вказує хронотоп оповіді, реально окреслюючи

час чарівної історії: «Це були тяжкі години.../ Скрізь по цілій Україні / Лютий голод панував.../ Хто не вмер, то смерті ждав» [10, с. 38]. Це виконує провокативну функцію просторово-часової ілюзії, основне наповнення якої складає причетність до певного історичного моменту [детально про це: 164, с. 153].

Історична тематика є провідною у творчості письменників української діаспори. Авторами казок на історичну тему є Іван Багряний («Казка про лелек та Павлика-мандрівника»), Леонід Полтава («Казка про Чародія-лиходія, Івасика і Чорне море»), Р. Завадович («Коли сходить сонце...»), Ольга Мак («Казка про Киянку Красуню Подолянку», «Як Олег здобув Царгород», «Аскольд і Дір та київські князівни»), М. Погідний («Гетьманська булава»), Л. Храплива-Щур («Ластівочка», «Козак Невмирака»). Як зазначає М. Варданян, доміантними жанротвірними чинниками в них ставали образи видатних історичних постатей, або ж сюжети на історичні події, що часто возвеличувалися в народних легендах чи літописах. Автори героїзували минуле, щоб підкреслити ідею прадавності українського роду [18, с. 232– 233].

Літописом української минувшини стала літературна спадщина В. Малика. Письменнику належить авторство великої кількості різних за жанрами (легенди, повісті тощо) творів на історичну тему. З-поміж них – поетична збірка казок «Журавлі-журавлики», в якій автор апелює до подій історичного минулого, наснажує твори атмосферою таємничості, чарівно-загадковими подіями.

Засобами казкової поетики популяризують історію України Є. Білоусов («Тарасове перо», «Чарівна голка Віри Роїк», «Лесина пісня»), І. Січовик («Неймовірні пригоди барона Мюнхгаузена в Україні»). Вкупі із реальними персонажами тут постають казкові, міфологічні герої (Колядки, Щедрівки, Писанки, Вишиванки тощо). Пригоди барона Мюнхгаузена в

повісті-казці І. Січовика відбуваються в поселенні козацького війська, у Києві. Автор апелює до українського фольклору, міфічних елементів, гумористичних ситуацій, зображує побут, традиції й звичаї наших предків. Показуючи Україну очима іноземця, автор в такий спосіб привертає увагу до історії нашої країни широкої читацької аудиторії.

Наведений огляд не претендує на вичерпність, утім, свідчить, що історична тема в авторській казці є досить продуктивною на різних етапах літературного розвитку. Характер її транслювання взаляжнюється казковими поетикальними засобами, спектром наративних можливостей, застосованих письменниками в кожному конкретному творі, як ілюстрація довершеності якості їхнього стилю. Спробуємо спостерегти це на прикладі казки Ігоря Калинця «Данка і Крак».

За обсягом, структурною впорядкованістю «Данка і Крак» – синтетичний жанровий різновид, повість-казка. Твір багатоепізодний, поділений автором на підрозділи, в кожному з яких йдеться про ту чи ту фантастичну подію, що трапляється з його персонажами.

Головна героїня – маленька дівчинка Богдана (отримала своє ім'я на честь Богдана Хмельницького), яку рідні звать Даночкою, Данусею, Данкою. Кмітлива, тямуща, цікава до всього, багато знає для свого віку. У дівчинки розвинена уява, вона тягнеться до всього нового, читає багато казок. Одного весняного дня вона знайомиться із великим чорним птахом, Краком, «найстарішим львів'янином, що замешкує у Винниківському лісі біля каменя» [56, с. 7] (далі по тексті параграфу в дужках зазначаємо номер сторінки), який вміє розмовляти. Він прилітає погомоніти до Данки на підвіконня, являється уві сні, розмовляє телефоном; з численних діалогів дівчинки і старого птаха читач вкупі з головною героїнею

дізнається багато цікавих, невідомих фактів, змушений розв'язувати морально-етичні проблеми.

У творі – невід'ємні казкові атрибути: фантастичні персонажі першого (Крак) і другого (кішка Мнявка, собака Гавчик, Купер'ян) плану, мотив сну [детально розглянуто в роботах: 69; 74], тричі використаний автором (як спосіб уведення головної героїні в ірреальний світ, її подорожі/переміщення в часі і просторі, відображення пережитих емоцій), телефонні розмови дівчинки з фантастичними персонажами як засіб комунікації.

Головним елементом дивотворення у казці стає перетворення юнака Купер'яна на птаха. У такий спосіб він хотів наблизитися до польського короля аби помститися йому за несправедливу страту Івана Підкови. Мотив зачаклованого персонажа, експлуатований автором, сягає фольклорних текстів («Царівна-жаба»), відомих світові літературних казок («Снігова королева» Г. К. Андерсена, «Лускунчик і Мишачий король» Е. Т. А. Гофмана та ін.) й використаний І. Калинцем з метою увиразнення ціннісних орієнтирів. Ставши винним у смерті короля («Він не проткнув шпагою, не підсипав отрути, не задушив, не виклював очей. Він тільки всього-на-всього налякав своїм пташиним видом нещасного короля, в якого слабке серце», с. 71), Крак не зміг знов стати людиною й так і живе увесь свій вік у подобі птаха.

Особлива місія розчаклування Купер'яна, відміни закляття покладена на Данку, Невинну Душу Дитини. Вона має осмислити його вчинок й у разі виправдання допомогти знову стати людиною. Таким чином, «Данка і Крак» як казка для дітей (за своєю адресністю) розв'язує проблему морально-етичного вибору героїні.

Важливим складником твору постає пізнавальний компонент, що передусім стосується історичних знань,

трансльованих автором. Їх умовно можна поділити на кілька категорій: факти про життя історичних постатей (Іван Підкова, Богдан Хмельницький, Юрій Івасюк та ін.), краєзнавчий матеріал (історія Львова, його історичних пам'яток, традиційних свят, пов'язаних з певними цінностями минувшини), осмислення відомостей про Україну в цілому (Запорозька Січ, козацтво, боротьба з турецько-татарськими поневолювачами тощо).

При зображенні історичних постатей автор вдається до використання діалогової мовленнєвої форми. Здебільшого це діалоги у формі «запитання – відповідь»: Данка, в силу свого віку, обмежена життєвим досвідом, цікавиться певними фактами, а транслятором основної інформації про історичного персонажа стає казковий герой, Крак, що створює атмосферу ірреальності. Наприклад: «... – Чи ти чула про Богдана Хмельницького? <...> Я навіть тобі признаюсь, що бачив його особисто під Львовом. Тобі відомо, що він вчився у Львові, а коли став гетьманом, хотів здобути Львів? <...> А що робив Богдан Хмельницький?

Але Данка і це знала. Вона сказала:

– Він визволяв Україну від ворогів. І, певно, Київ? Тут я добре не знаю. Але мушу все знати про нього, бо маю його ім'я» (с. 11–12). У такий же спосіб І. Калинець вводить до тексту відомості про Миколу та Володимира Івасюків, Юрія Винничука та ін.

Автор, репрезентуючи факти з життя історичних постатей, максимально абстрагується від їхнього оцінного ставлення; репліки Крака здебільшого стають каналом передавання інформації, читач же, споживаючи її, сам формує своє ставлення до подій минулого. Так відбувається контакт між автором і читачем з метою інтелектуального й інформаційного впливу.

Подеколи комунікативна рівновага між Данкою і Краком порушується, причиною чого стає багатий життєвий досвід фантастичного персонажа (він живе понад двісті років, а, отже, багато знає). Відтак, виникає інформативний дисбаланс [166], і діалоги переростають у монолог птаха. Його засобами І. Калинець, наприклад, ретранслює в повісті-казці відомості про одного із засновників першої Запорізької Січі гетьмана Івана Підкову, якого було страчено за рішенням польського короля Стефана Баторія на площі Ринок у Львові. Автор намагається не лише максимально правдиво передати історичні факти, а й справити емоційний вплив на читача. Цьому підпорядковані в тексті й мовні ресурси, зокрема використання простих коротких речень, надуживання дієсловами, що передають експресію події: «... *били барабани, люди кричали, бігали, товпилися*. Тільки Підкова, якого привели на підвищення, стояв спокійно, погладжуючи бороду. Він не боявся смерті. Він заспокоїв народ і попросився, мов лицар, сказавши, що завжди боровся хоробро проти ворогів і вини за собою не має. Люди *ридали, протестували*. Але озброєна охорона лиш похмуро *зирила-позирала*. Підкова ще попросив ковток вина і, випивши, поклав голову на колоду, аби кат міг її відрубати» (с. 55).

Історичні відомості до казкової площини твору залучені І. Калинцем максимально лаконічно, так що читач не втрачає відчуття фантастичності перебігу подій, їх умовності й водночас збагачується історичними знаннями. Зображуючи стародавній Львів і його місцевості, автор намагається їх максимально узгодити з певними історично зафіксованими географічними топосами. Письменник при цьому використовує зужитий у казковому жанрі мотив сну, що дозволяє маніпулювати як часовими, так і просторовими ресурсами. «Просто ти у сні прибула у той час, коли ще були козаки і попри Львів протікала

ця річка (Полтва – В. К.). <...> А може, то не сон. Може, то просто повернулося минуле і ми всі будемо в ньому жити? – запитала Данка. Бо на час її розмови десь подівалися рідні і знайомі львів'яни і тільки вони з Краком стояли на місткові через Полтву і дивилися то на Святоюрську гору, <...> на Високий замок <...> і дзвіниці міста, а воно виглядало акурат так, як на старому малюнку з таткової книги про Львів» (с. 50).

Художній час і художній простір у літературному казковому творі мають сюжетне значення, вони, на відміну від фольклорного тексту, маркерами якого, як відомо, є узагальненість, умовність, невизначеність [див. про це : 93; 130] стають центрами основних подій. Час і простір у вигляді відомих реалій і подій минулого є своєрідними орієнтирами повісті-казки «Данка і Крак», залученими до тексту як необхідна умова існування історичного твору.

Автор апелює до часо-просторових маркерів, пояснює походження храмового свята у Львові, Вишиваного Юрія, Свята Матері, Свята героїв та інших подій, вагомих не лише для львів'ян, а і для всіх українців. Письменник осмислює історичні факти, акцентує увагу на формуванні національної свідомості читача, не випадково численні екскурси в минуле коментуються у творі дорослим і досвідченим наратором (це може бути казковий персонаж Крак, або батько Данки під час їхніх прогулянок Львовом та урочистостей на свята).

Історичні пам'ятки Львова, до яких апелює І. Калинець, у тексті твору зображено у двох планах – умовному минулому й сучасному. Казковими й водночас реалістичними постають храм св. Івана під Високим Замок, Княжа гора, церква св. Миколая, собор св. Юра, Святоюрська гора, Шевченковий гай, Ратуша, з якими пов'язані певні історичні події, традиції. Автор звертає увагу на видатних особистостей, чий імена прив'язані до тої чи тої пам'ятки: церкву св. Юра, наприклад, побудували

митрополити Шептицькі, скульптуру зробив Іван Пізель тощо. Обігруючи співвіднесеність і розбіжність часопросторових пунктів перетину, І. Калинець концентрується на їх типологічній подібності; читач в такий спосіб легко співвідносить давноминулі події із сучасністю: «Татко пояснив, що тут, на узвишші, десь поруч церкви св. Миколи мусив бути низький замок князя Лева, щоб йому було недалеко до церкви. А його дружині, Констанції, угорській королівні, Лев подарував невеличкий храм Івана Хрестителя. Ми оглянули цей костел. Правда, зауважив татко, і церква, і костели вже перебудовані і вони не виглядають отак, як були в давнину» (с. 85). Ставши місцем присутніх (з погляду історичної перспективи) подій, топос твору набуває позачасового значення, увиразнює дух модельованої автором епохи.

Автор щоразу перемикає оповідь, занурюючи читача в далеке минуле, при цьому підкреслює значущість простору, на тлі якого розгорталися події. Так, розповідаючи про Буковину, Волинь, Галичину, автор вводить до тексту історію принца Вільгельма: «Любив принц відпочивати в Карпатах на Гуцульщині. Словом, закохався в наші звичаї, одяг, мову. Став носити вишиванку, а як створилась українська армія, то став її полковником <...> Отой принц так любив нашу мову і пісні, що навіть написав книжечку віршів українською мовою» (с. 17). Письменник робить акцент на любові австрійського принца до наших країв, намагається в такий спосіб викликати суголосні почуття в читачів, дозволяє їм доторкнутися до тієї епохи, відчути її атмосферу.

На думку Н. Тамарченка, в історичному творі надзвичайно наочно виступає розкриття прикмет часу у просторі [148, с. 72]. Зображуючи прадавні часи, І. Калинець прагне максимально наблизити їх до читача, доповнити моделювання знаннями прикмет тогочасної доби, що посилює

пізнавальний характер твору. Автор розповідає про особливості життя козаків на Січі, їх човни-чайки, пояснює причини війни. Зроблено це максимально доступно, з проєкцією на потенційного реципієнта відповідної вікової категорії. « – А чому турки брали наших людей у полон? – запитала Данка <...> – Бо турки хотіли мати рабів: до важкої праці, до галер, щоб гребти веслами, бо моторів тоді ще не було. Тож невільники, заковані в кайдани-ланцюги, мусили гребти, коли попутний вітер не надимав вітрила» (с. 47). У такий спосіб описувана автором історична доба набуває більшої виразності, зримих яскравих рис, що допомагає створенню цілісного художнього світу твору.

Як бачимо, розбудова історичної теми в українській літературній казці проєктується на потенційного реципієнта відповідної вікової категорії, взаєзалежна його особливим світосприйняттям й обмеженим життєвим досвідом. Вона прив'язана до осмислення життя людей за того чи того історичного періоду (кріпосництво, турецько-татарське поневолення, козаччина, голодомор тощо), знакових історичних подій (світові війни, революції, народні повстання), видатних історичних постатей. Зображуючи прадавні часи, письменники намагаються продемонструвати знання прикмет тогочасної епохи, героїзувати її, привернути увагу до історії нашої країни широкої читацької аудиторії. Атмосферу ілюзії, ірреальності в текстах створено засобами казкової поетики: фантастичними персонажами, двоплановістю зображення подій, чарівним хронотопом, казковими мотивами (сон, подорож, розчаклування героя тощо).

На прикладі «Данки і Крака» І. Калинця продемонстровано особливість казки на історичну тему: синтез казкового й реалістичного, посилений пізнавальний компонент, пов'язаний з трансляцією історичних знань, цінностями

минувшини. З метою формування національного нарративу, письменник апелює до видатних особистостей, історичних пам'яток, свят, що стали знаковими для українців. Прикметною рисою твору стало послаблення оцінної інтерпретації подій минулого. Герої твору стають каналом передавання інформації, читач же, осмислюючи їх, сам формує своє ставлення до неї.

ПИТАННЯ ПОЕТИКИ НОВІТНЬОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПРОЗОВОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ КАЗКИ

Мотив казкового твору як актуалізатор авторської концепції

Важливе місце в поетикальній системі авторського твору посідає *мотив* – одиниця сюжету, що розглядається в аспекті її повторюваності, типовості, тобто така, що має значення або традиційне (відоме фольклору, літературі, жанру), або притаманна творчості того чи того письменника і навіть окремого твору [150, с. 194]. Науковці (А. Бем, Е. Мелетинський, Н. Тamarченко, О. Фрейденберг) мовлять про мотиви, притаманні певному типу літературного твору: ліричні мотиви (напр., наближення осені, мінливість життя), епічні мотиви (вбивство, помста), драматичні мотиви (ворожнеча, помста), мотиви циклу творів (як ланцюг їх побудови), індивідуальні письменницькі мотиви тощо.

Фольклорні казкові тексти мають набір стійких сюжетних мотивів. Так, у чарівних казках – це мотиви подорожі, перетворення, властивості чудодійних предметів, у соціально-побутових – протистояння багатого й бідного, мачухи й пасербиці, суперництво братів, у казках про тварин – вигнання в чужий простір, трапезування, одруження та ін. Детальніше про це: [35; 57].

В. Пропп мотиви чарівної казки розглянув на прикладі функцій героя (їх 31), що групуються навколо незмінних сюжетних вузлів: відправка, переправа, поєдинок і перемога, повернення, шлюб. На думку вченого, ці основні мотиви утворюють єдину композицію сюжету (сюжетну схему), котра в кожному окремому випадку конкретизована певними мотивами:

напр., переправа – політ на килимі-літаку, спуск у колодязь, вхід всередину гори тощо [130, с. 125].

На думку О. Веселовського, мотиви мають історичну стабільність і водночас здатність до повторюваності. Дослідник припускає, що кожна нова поетична епоха працює над вже відомими, заповіданими історією образами, обертається в їх межах, дозволяючи нові комбінації старих та наповнюючи їх новим розумінням життя [21, с. 301]. Слушність його думки підтверджується численними прикладами з літературної казки, яка, вибудовуючи цілісний художній світ, апелювала до фольклорних пратекстів, репрезентувала нові семантичні можливості мотивів та сюжетів.

Так, повість-казка «В Країні Сонячних Зайчиків» В. Нестайка позначена мотивами подорожі в «інший» світ, випробування, подолання перешкод. Мотив чарівної дитини рухає сюжет казок Вал. Шевчука «Бігунець та Котило», З. Мензатюк «День, що не має кінця», Ігоря Калинця «Вертеп Маленького Хлопчика», В. Нестайка «В Країні Сонячних Зайчиків». Мотив чарівного засобу, за допомогою якого відбувається казкова дія, лежить в основі казок З. Мензатюк «Арніка» (цілюща вода), Ю. Ярмиша «Паличка-рятівниця» (чарівна паличка), М. Павленко «Удова й два сини» (чарівний клубочок), І. Жиленко «Новорічна історія про двері, яких нема, і про те, як іноді корисно помилятися номером» (чарівне дзеркало). Мотив освоєння тваринами простору засобами кумуляції притаманний казкам Л. Храпливої-Щур «Великодня пригода», Л. Письменної «Зозуля, що мала гніздо», Ю. Ярмиша «Хто-хто в теремкові живе» тощо.

Варто відзначити, що в художньому просторі авторської казки письменник здебільшого фольклорний первінь модифікує, «осучаснює», привносить своє бачення розгортання подій залежно від концепції твору, світоглядних уподобань,

соціокультурного контексту доби тощо. Наприклад, мотив *незвичайної країни* у повісті-казці В. Нестайка «В країні Сонячних зайчиків» – це мрія маленького веснянкуватого хлопчика, Веснянки, його уява, фантазія. Казкова країна дарує хлопчикові-сироті надію на примирення його внутрішнього й зовнішнього стану, сподівання жити у світі, позбавленому небажаних, жорстоких явищ, притаманних земній реальності. Автор зображує її яскравими, соковитими барвами. У ній панує гармонія: усюди можна зустріти лише добрих усміхнених героїв, а найкращими ліками від усіх хвороб є сміх.

У трилогії «Країна Сонячних Зайчиків» В. Нестайко апелює до мотиву *лісу*, що мігрував із фольклорних джерел. У першій частині – це тропічний ліс – місце створення колонії «Притулок маленьких друзів», у «Чарівному дзеркальці...» (2-га частина) він – умовний кордон реального й ірреального світів, у третій частині («В Країні Місячних Зайчиків») ліс – місце скупчення негативних сил, вороже середовище, хтонічний вимір. Він ворожий, «...темний, таємничий, дещо умовний, не зовсім реалістичний» [117, с. 151]. Ліс у «Країні Місячних Зайчиків» набуває ще й метафоричного значення; він асоціюється з моделлю світу, що відображає процес становлення стійких цінностей буття. Символічним виступає і процес «лікування» лісу гномом Цибулькою – як своєрідний обряд очищення соціуму від усього застарілого, відродження у процесі ініціації.

Досліджуючи семантику мотиву твору, науковці звертають увагу на особливий спосіб його ідентифікації через ключовий іменник, пов'язаний із відповідним дієсловом прямими словотвірними стосунками: мотив *зради*, мотив *зустрічі*, мотив *подорожі* тощо [139, с. 14].

С. Золян вказує на семантичну спорідненість мотивів *сну* і *дзеркала*, адже вони відображають актуальний світ в іншому

часі – минулому чи майбутньому, репрезентують істинну сутність індивіда в іншому світі [53, с. 36]. Цікаво спостерегти конотативні можливості цих мотивів на прикладі української літературної казки другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

Мотив дзеркала у жанрі казки досить поширений («Білосніжка та семеро гномів» братів Грім, «Снігова королева» Г. К. Андерсена, «Казка про мертву царівну та семи богатирів» О. Пушкіна, «Аліса в задзеркаллі» Л. Керолла). У повісті-казці В. Нестайка «В Країні Сонячних Зайчиків» дзеркало стає *межею між світами*: «– Ну, от ми й прибули, – сказав пан Морок. – По той бік цього чарівного дзеркала – Країна Сонячних Зайчиків. Ми повинні пройти туди...» [117, с.43].

Своїми витоками цей мотив сягає міфології й фольклору, де дзеркало було наділене магічними властивостями: «Ще в міфологічній свідомості феномен „дзеркальності” пов’язувався з візуальним сприйняттям, пізнанням навколишнього світу, баченням віддалених у просторі та часі реальних об’єктів (тобто з „тут-буття”), а також – зі світом потойбічним, чужим, влаштованим протилежним чином („там-буття”). Протягом подальшої історії художньої творчості „дзеркало” викристалізовується в полівалентний символ, що вбирає до себе широку гаму людських уявлень про світ: як світ реальний в усьому його розмаїтті, так і світ ідеальний, трансцендентний» [85].

Таким ідеальним світом у творі постає Країна Сонячних Зайчиків, зображена автором як величезний квітник: «Всі квіти, які тільки є в природі, квітували тут одночасно. Струнки гордовиті іриси й сором’язлива матіола <...>. Самозакохані нарциси та скромні чорнобривці. Розкішні ясно-червоні канни і непомітна кімнатна примула. <...> виструнчилися рожі, лілеї, троянди, гладіолуси, жоржини» [117, с. 57].

У «Незнайомці з Країни Сонячних Зайчиків» автор апелює до чарівного дзеркальця, поглянувши в яке, однокласники Васі, головного героя твору, *зможуть побачити свою істинну сутність*: «Воно не тільки тому чарівне, що пускає чарівного сонячного зайчика: кожен, хто погляне у нього, ніби заирне собі у душу. У нього відразу прокинеться совість. І зникнуть чари пана Морока, пропаде дія соку рослини-дорослини. І він перестане бути вражою силою, знову повернеться у дитинство» [117, с. 253–254].

Мотив дзеркала обіграно Вал. Шевчуком у казці «Чотири сестри». Білокоса, Зеленокоса, Синьокоса й Золотокоса – чотири сестри, котрі щороку змінюють одна одну на царському троні, по черзі владарюючи у світі. Прокидаючись від сну напередодні свого правління, кожна із сестер дивиться на себе в дзеркало й чепуриться. Чорний Птах вирішив порушити звичний устрій і умовив Білокосу не поступатися місцем Весні. Він розбиває дзеркало й та не може побачити своє змарніле й постаріле обличчя після тривалого господарювання. Аби встановити звичний порядок у світі, сестри по черзі приходять до Білокосої й намагаються вмовити її поступитися місцем на троні. Вдається їм це завдяки своїй всепереможній любові, прагненню добра на світі. Дзеркало ж стає в цьому *магічним помічником*:

«– А тепер на себе глянь, – сказала Золотокоса.

Вийняла дзеркальце й подала Зимі. Та зирнула – тихий зойк вирвався із грудей.

- Сестро моя, сестро! – закричала вона. – Що це за стара відьмуга на мене дивиться? Я не впізнаю себе!
- Зійди з трону, втомилася ти, – м'яко наказала Зимі сестра. – Піди в палац, збуди Зеленокосу, впади до її ніг і попроси вибачення...» [167, с. 36]. За його допомогою *відновлюється гармонія й рівновага у світі*.

Дзеркало чарівника Діодора Аристарховича у повістці І. Жиленко «Новорічна історія про двері, яких нема, і про те, як іноді корисно помилятися номером» наділене магичними властивостями. Натискаючи на чарівні кнопки на ньому, можна *переміщатися в часі і просторі*. Орися, головна героїня твору, бачить у дзеркалі колись викинуті на смітник свої старі іграшки, підготовку до Нового року калинових чоловічків (виготовлення підковок на щастя, свічок, золочення горіхів), свою матусю, коли та була ще дівчинкою.

Ефектом дзеркальності наділене і скляне яйце з крихітною хаткою й засніженими ялинками всередині – загублена дитяча іграшка Орисині мами. Знайшовши цей *символ пам'яті*, у жінки зринають спогади про поруйноване війною дитинство, вона мріє опинитись хоча б на мить у такій хатинці серед лісу, абстрагувавшись від чвар і недобрих слів, читати добрі розумні книги і слухати тишу.

І. Жиленко засобом мотиву дзеркальності діалогізує з читачем щодо питань доброти, милосердя, гармонії, що симптоматично для еволюції естетичної свідомості другої половини ХХ ст. духовна енергетика якої заглиблена в душу людини, повноту людського буття, його світла й добра. Зовнішній і внутрішній дискурси твору, апеляція до умовності, поглиблений психологізм, лірична тональність увиразнюють авторську свідомість, свідчать про оригінальність підходів щодо осмислення онтологічних проблем.

Казка (і фольклорна, і літературна) тяжіє до використання мотиву сну. Сон часто співвідноситься зі смертю персонажа (наприклад, у німецьких казках «Білосніжка» і «Спляча красуня») героїні засинають мертвим сном і оживають від поцілунку нареченого. Такими ж є богатырський сон героя після двобою, а також формули на кшталт «як же довго я спав». [Детально про це: див.: 113]. В. Пропп мовить про

«випробування сном» у народній казці й пересторогу «Не засни», що зустрічається у фольклорі різних народів світу [130, с. 80–82].

У повісті-казці «В Країні Місячних Зайчиків» В. Нестайка мотив сну використано з метою *введення героїні в ірреальний світ*. Автор вдався до використання монтажної форми композиції: початок і кінець твору – реалістична розповідь про дівчинку, основна частина – казка, що трапилась із Ганнусею уві сні. Тут вона подорожує до Країни Місячних Зайчиків, перебуває у темному лісі, спілкується із гномом, Спиридоном Спиридоновичем Красношашкою та ін.

У казці Вал. Шевчука «Місто без квітів» мотив сну автором використано двічі. Перший *репрезентує авторську утопічну модель соціуму* [див. про це: 74], альтернативного сьогоденню. Кольоровий сон дівчаток спонукає головних героїнь до подорожі за стінами свого міста у пошуках досконалішого світу. Там вони познайомилися з його доглядачами й охоронцями: Зеленою Бабусею або Матір'ю трави, її сестрою Деревинкою-Лісовичкою та Матір'ю квітів, заклопотаних піклуванням про зело, насіння, лісову й садову деревину, про світ різнобарв'я, без якого неможливе щастя життя. Із насінням трави, квітів і дерев дівчатка повертаються від них до свого сірого міста. Від утоми вони засинають, і засинає все місто: «Була то ніч величезного сну – не залишилось у місті жодної людини, котра б не спала. Заснув навіть дід, який узагалі вночі не спав, а в кожному місті завжди такий дід живе. Заснула й королева, яку перед тим тиждень мучило неспання <...> Отак усі позасинали, через це ніхто й не бачив, що вдіялося тієї ночі у місті» [167, с. 58–59]. Ранком, коли всі прокинулись, у місті стало повно різнокольорових квітів, соковитої трави, квітучих дерев, а Королева стала веселою,

гарною й доброю жінкою. Мотив сну, таким чином, *реалізує мрію головних героїнь* казки.

У «Панні квітів» Вал. Шевчука Зеленоочка посилає на поле свій Сон, аби той розгадав таємницю учиненого над квітами чаклунства. «А Сон вийшов з грудей Зеленоочки й пішов на довгих тонких ногах, і за ним на так само довгих та тонких ногах подибавав Димко, і йшли вони так, одновимірно похитуючись, а прийшли звісно куди – на оте поле, чудне й жовте» [167, с. 117]. На полі жовтих мовчазних тюльпанів Сон дізнається від Димка, що насправді то є нещасні скорботні люди, яких Крінос перетворив на квіти, аби вони не страждали. Промовистим постає діалог Сну з Вужем: «Ці тюльпани і справді гарні. І поле це таки чудове, але я хочу запитати в тебе ще одне, Вуже... <...> Але чи вони, ці люди, – розпачливо вигукнув Сон Зеленоочки, – хотіли стати тюльпанами?» [167, с. 118]. Мотив сну тут *підпорядкований осмисленню головною героїнею важливої проблеми права людського вибору*, що ініціює подальший розвиток казкових подій: протистояння з Кріносом, перемога Зеленоочки, розчаклування жовтих тюльпанів і перетворення їх на людей.

У казці «Золотий стіл» Вал. Шевчука дядько Сон – персоніфікований образ, що має багато роботи: він ходить сонними міськими вулицями, заглядає в домівки й присипляє дітей. Аналогічною функцією – *приспати дитину* – сон наділений і в фольклорних колискових, наприклад: *Ходить сонко по вулиці, Носить спання в рукавиці. Ходить дітей присипляє, Сни чудесні насилає*. Утім, в «Золотому столі» функція присипляння ускладнена, і текст твору в такий спосіб набуває виразніших авторських характеристик. Одного вечора дядько Сон швидко позатуляв сусідським дітям очі й поспішав до дівчинки, котра разом із татком сумувала через хворобу матусі. Дядько Сон дарує дівчинці казку-сон про золотий стіл,

повний різноманітних ласощів. Перед читачем постає *мистецька гра*, у якій домінує літературна художність з її тяжінням до характерології, типажності, а в цілому – психологізованості сюжетного руху. І авторова донька, й імпліцитно присутня в ній дівчинка-ласуня, і дівчинка-мандрівниця, і дівчинка-зіронька ведуть нас *вглиб* людини, якою та стає при доволі частих зануреннях у країну фантазій і мрій. При зустрічі із символом тварини – вовком – героїня не лякається, а, навпаки, бавиться з ним. Як представник постмодерністської літературної школи, Вал. Шевчук майстерно використовує атрибутику художніх систем як давнішого, так і недавнього минулого, проте залишається при цьому повновладним господарем буквально всіх характерологічних «знахідок» твору.

Показовою видається розмова Зірочки з Вовком: «Тим часом Вовк підходив до Золотого Столу. Сів за декілька кроків від нього і замилювано дивився. Бо на столі таки було все, чого він бажав: зайці, овечки, гуси й телята. Стояла там навіть корова, і сльози покотилися з вовчих очей: така чудова була та корова! Отож сидів він та плакав, і, здається, були то шоколадні сльози.

Тоді до нього підійшла Зірочка.

- Ну чого ти плачеш, дурненький? – сказала вона, гладячи його, як цуценя, – Маєш усе, що хотів.
- Я й плачу від того, – сказав Вовк, – що маю все, що хотів» [167, с. 12].

За допомогою сну *розкривається притчевий підтекст* твору, увиразнюються філософсько-естетичні проблеми.

Сон у «Вертепі Маленького Хлопчика» Ігоря Калинця – *спосіб реалізації бажання головного героя*. Малий з нетерпінням чекає телефонних дзвінків від батьків, які знаходяться у Португалії на заробітках, мріє швидше зустрітися з ними. У

Різдвяну ніч, перетворившись на маленького Янголятка, головний герой разом із чарівним помічником, Ангелом-охоронцем, рушає до далекої країни відвідати батьків. Він приходить до матусі уві сні, батько бачить видиво за вікном нічного потягу, яким повертався до Сантарену. Світ казки, таким чином, накладається на світ реальності. Цей синтез дає можливість автору зробити акцент на вічних цінностях, що є сенсом життя, – любові, доброті, теплих родинних стосунках.

Якщо у «Вертепі Маленького Хлопчика» мотив сну поєднано з мотивом подорожі/переміщення у просторі, то в казці на історичну тему «Данка і Крак» Ігор Калинець мотив сну синтезує з мотивом подорожі/переміщення в часі: «Просто ти у сні прибула у той час, коли ще були козаки і попри Львів протікала ця річка (Полтва – В. К.). Але, коли ти вранці прокинешся, все знову буде так, як було вчора: тільки козацька чайка у гаю на колесах, бо інакше її не перевезеш по безводному Львові, стоятиме у Шевченківському гаю» [56, с. 50]. Данка в такий спосіб реагує на події, що відбуваються з нею в умовній реальності (знайомство із Краком, його розповіді про історичних постатей Львова і події, що відбувалися тут у давноминулі часи, історія Купер'яна), *відображає пережиті нею емоції/хвилювання* в оніричній формі.

Мотив сну у різдвяній казці Галини Рис «Чому усміхаються ангели» використано письменницею як *засіб комунікації* умовно реалістичного персонажа з Янголом, як *засіб його самопізнання*. Ялинкова іграшка, Огірок, постійно була незадоволена (спочатку своєю самотністю, згодом своїм розташуванням на новорічній ялинці), заздрила Ангелу й хотіла зайняти його місце на ялинці. Ангел приходив до Огірка уві сні й розмовляв з ним. У цих діалогах – потужний моральний потенціал твору. «Огірки в цьому світі потрібні так само, як і бджолині стільники, морські камінці та соняшникове насіння.

Без них світ не був би таким чудовим, яким він є» [132, с. 29]. Узагальнення, що звучать наприкінці твору («Хіба ж ти досі не відчув, що бути собою – це велике щастя?»), надають йому притчевої тональності, а філософський підтекст дає підстави говорити про подвійну адресацію (діти й дорослі).

Як бачимо, мотиви сну та дзеркала є досить поширеними в українській літературній казці другої половини ХХ – початку ХХІ ст., повторюваними як у межах творчого доробку окремого автора (В. Нестайко, Ігор Калинець, Вал. Шевчук), так і текстах, дистанційованих часом, стилем, жанроформою. Маючи міфологічну й фольклорну природу, вони динамічні за своєю природою, мають важливе смислове навантаження (осмислення проблеми права людського вибору, гармонії й рівноваги у світі, самопізнання героя твору тощо), увиразнюють ціннісні орієнтири письменника. Наведений аналіз засвідчив конотативне багатство мотивів дзеркала і сну у площині авторської казки другої половини ХХ – початку ХХІ століття, їхню продуктивність щодо репрезентації авторського бачення філософсько-естетичних проблем, діалогу довкола важливих онтологічних питань. У казковому тексті мотиви стають актуалізатором його глибинної структури, посилюють символічний зміст, забезпечують кількاظлощинність тексту.

Семантичні моделі кольорів у літературній казці другої половини ХХ ст.

Специфіка мистецтва слова полягає у впливі на читача. Його формування, самоідентифікація відбувається в процесі естетичного переживання, у безперервному потоці сприйняття образів і вражень, що, за Ізером, нагадує гру індуктивного й дедуктивного начал: «Ця гра йде не в самому тексті, вона може

відбуватися лише у процесі читання ... у процесі читання визначається дещо не сформульоване в самому тексті – інтенція тексту» [55]. Автор художнього твору під час його написання й реципієнт у процесі сприйняття переслідують різні цілі. Адресат – когнітивні; діалогізуючи з текстом, дитина адекватно реагує на доступні, зрозумілі й цікаві їй речі, закодовані письменником на рівні формо-змістової єдності. Автор – комунікативні; він стає посередником у процесі соціалізації дитини, перебуваючи водночас мудрим порадником, другом, і досвідченим психологом. Дитяча аудиторія здатна зрозуміти твір на своєму мовленнєвому рівні та на основі своєї життєвої обізнаності відповідно до віку [28].

Мовленнєвий вплив художнього твору зумовлює певний відбір і розподіл мовних засобів, необхідних з погляду автора для реалізації того чи того завдання. Суголосні думки висловлює Ж. Женнет: «Письменник не вибирає ні своєї мови, ні свого стилю, однак він відповідає за... прийоми письма. <...> Усі ці факти письма – суть засобу конотації, оскільки в них, окрім буквального смислу... виявляється певна позиція, вибір, інтенція» [47, с. 194]. Таким чином, з огляду на певний життєвий досвід, настроєвий стан, відбувається процес сприйняття реципієнтом тексту на емоційному, інтелектуальному, естетичному рівнях.

Важливим чинником життя й діяльності людини, одним із засобів емоційного впливу (збудлива, заспокійлива дія), що коригуються соціальним статусом і психофізичними властивостями конкретного індивіда, є колір. Психологи вважають його частиною образу світу в усіх компонентах свідомості: чуттєвій тканині, значень, особистісного змісту. В усіх культурах, як стверджує А. Вежицька [20], особливо важливим є сприйняття через очі, а також описання того, що ми

бачимо, тому поняття «кольору» розглядається в багатьох мовах як самодостатнє семантичне поле.

Семантичний простір кольорів у різних культурах світу досліджено Ф. Василюком, А. Кудріною, А. Лурією, М. Люшером, Б. Мещеряковим, Р. Фрумкіною та ін. Колористичне письмо як засіб реалізації мистецьких ідей у доробку українських письменників висвітлено в працях Г. Атрощенко, І. Бабій, Н. Горбач, Д. Маркович, В. Ніколаєнко.

Колір наділений особливими значеннями, що формуються у процесі життя й діяльності людини. Дитина завдяки органам чуття починає сприймати колір, як і інші властивості речей, засвоювати його й за допомогою мови позначати в процесі мовленнєвої діяльності. Психофізіологічні властивості реципієнта-дитини, здатного сприймати художній текст на емоційному, естетичному рівні, свідчать про прагнення до яскравості, радості, краси, гармонійності. Це своєю чергою спонукає письменників до використання у творах для дітей та юнацтва певних семантичних моделей кольорів, що взаємозалежні не лише означуваними предметами і явищами, а й специфікою дитячого сприйняття, культурною традицією, орієнтацією на міфологію, фольклор, національні особливості.

Аналіз прозових літературних казок, адресованих дитячій аудиторії, свідчить про певний кольоровий аскетизм у них, що пов'язане насамперед з обмеженим життєвим досвідом реципієнта, його естетичними знаннями, рівнем розвитку творчої, емоційної, інтелектуальної сфер. У дошкільному й молодшому шкільному віці читач не здатен сприймати колір через символізм та його естетичну наснаженість. Це значною мірою оприявнює ілюстративну, зображувальну функцію кольору у творах. Наприклад, у казці Л. Письменної «Як у Чубасика сміх украли» кольоровий арсенал використано з метою змалювання лісу: стрункі *білоногі* берізки, *сиво-зелений*

столітній дуб, стиглі *золотисті* горіхи, *жовтороті* пташенята, *червонобоке* лісове яблучко тощо [124].

Здебільшого кольорова палітра творів для молодшого читача витримана в хроматичному спектрі; у ній переважають базові відтінки: червоний, жовтий, зелений, синій, що здебільшого демонструють яскравість, соковитість барв. «Уявіть собі: вдома вона справді побачила безліч парасольок! *Червоних, зелених, синіх, коричневих, жовтих*, з ромашкам і гвоздиками, трояндами і фіалками, в горошок і смужку, з найвигадливішими візерунками... [106, с. 17]; «Йде лисиця, на лапці корзина, а в корзині півники на паличках. *Жовті, зелені, ще й червоні*, як вогонь. ... А в лиски, в дочки, рясна спідниця, кольорові стрічки, калинові коралі...» [106, с. 14]. З-поміж означуваних слів у казках для дітей здебільшого використовуються лексеми на позначення конкретних понять, предметів, явищ, що, як правило, легко співвідносяться з кольороназвою: *білява* дівчина, великі *сині* очі, *голубе* безхмарне небо, *зелені* сади (Б. Комар); *фіолетові* баклажани, *біла* хата, *жовті* соняхи, *золотаве* зерно, *зелені* куцики пшениці (В. Довжик); *зелений* луг, *білий* і *червоний* метелики, *сіренька* пташка-жайворонок (В. Сухомлинський) та ін. Емоційно-чуттєвий досвід реципієнта дошкільного й молодшого шкільного віку розрахований на сприйняття кольорів на позначення явищ природи, рослин, тварин, живих істот, споруд та їх частин, їжі тощо: *синій* лісовий дзвоник, маленька звичайна *жовта* кульбабка, *рожеві* губи (В. Нестайко), *білі, червоні, жовті, зелені* вогні (А. Дімаров), *червоні* нитки, *білий* рушничок (Г. Малик).

У процесі дорослішання читача-реципієнта кольороназви, використані письменниками у творах для них, стають репрезентантами не лише певних описових моделей, а й виступають активним компонентом творення оригінальних, самобутніх художніх образів, виявляючи при цьому особливості

ідіолекту автора. Так, наприклад, улюбленим кольором В. Нестайка є *рудий*. Рудими й веснянкуватими є герої його творів «В країні Сонячних Зайчиків» (Веснянка), «Тореадори з Васюківки» (Ява), «Чарівні окуляри» (Вася Богданець) й ін. «А волосся в мене справді руде, як жар. <...> Рудим мене змалку завжди називали, з дитячого садка. І я звик. Та й не в усіх це слово звучить образливо. Мама, наприклад, називає мене “Сонечко моє руденьке!”. А бабуся каже “Ти в нас особливий сонячний хлопчик!”», – таким постає з перших сторінок повісті-казки «Чарівні окуляри» її головний персонаж Вася Богданець на прізвисько Рудий Африканський Їжачок, що додає йому чимало проблем у спілкуванні з однолітками [117, с. 5]. У зображенні країни Ластовинії («В країні Сонячних Зайчиків») та її мешканців В. Нестайко також удається до використання цього кольору: «Жителі її – ластовини – геть усі руді й веснянкуваті» [117, с. 7], а столиця має назву Рудограй. Письменник у такий спосіб робить акцент на їх інакшості, протиставляючи казковим світам (королівству Глупої Ночі, країні Сонячних Зайчиків). Цікаві спостереження щодо стилістичного навантаження рудого кольору висловлює Богдана Салюк, досліджуючи особливості характеротворення образів бешкетників у літературі для дітей та юнацтва: «Рудий колір волосся зовнішньо виокремлює героя з-поміж інших, т.зв. «сірої маси», є важливим для подальшого характеротворення. Саме від носія цього кольору волосся читач очікує чогось надзвичайного, непересічного, смішного, адже рудий асоціюється у свідомості реципієнта зі сміхом, радістю, щастям» [137].

Колористичне бачення притаманне творчості Ірини Жиленко. На цю особливість неодноразово звертали увагу дослідники її поезій: «Колір у віршах І.Жиленко – не краса, не доповнення, а органічна частка зображуваної картини» [118, с. 102]. У творах для дітей авторка вдається до використання

здебільшого колористичних епітетів яскравої, соковитої гамми: гірлянди витких рослин всипані *червоними* і *фіалковими* квітами, *зелене* лісове царство вирувало і щебетало від безлічі різноколірних папуг: *зелених*, *жовтих*, *синіх*, *рожевих* і т.д., що свідчить про бажання автора бачити світ радісним, прекрасним, сприйняття життя письменницею як свята [48, с. 32]. У повісті-казці «Новорічна історія про двері, яких нема і про те, як іноді корисно помилятися номером» Ірина Жиленко часто звертається до золотого кольору: *ясно-золота* вітрина крамниці «Старовинні речі», карета в *золотих* квітах із *золотими* віжками, візник – із *золотим* пером у капелюсі (стор. 16–17), хатка з крихітним *золотим* віконечком (стор. 18), *золотий-золотий* сніг за вікном (стор. 26). У хатці калинових чоловічків головна героїня повісті – Оріся – спостерігала за приготуванням до нового року: маленькі чоловічки в червоних каптуріках *золотили* горіхи, кували *золоті* підківки, видували з тонких *золотих* рурок скляні кульки, виготовляли *золотий* дощик, ватяних хлопчиків і дівчаток у козушках присипали *золотим* порошком. Чоловічки відремонтували й Орісини іграшки: лялька стала з дивовижними *золотими* кучерями, у крихітних *золотих* черевичках, кінь – із *золотими* коліщатками (стор. 37–38).

Загалом, золотий колір має позитивну семантику. Він вважається символом сонця, світла, у християнстві – чистого світла, духовного багатства. У народних казках все, що було забарвлене в золотий колір, видавало свою приналежність до потойбічного царства. Золоті витвори в багатьох культурах відігравали роль атрибутів сонячного культу. У казках європейських народів «золоті яблука» дозволяють здобути вічну молодість. Принцип гармонії відображають поширені фразеологізми – золоте правило, золота середина, золоті слова, золоті роки [51]. Письменниця за допомогою цього кольору

створює в уяві читача-дитини передноворічну атмосферу, в якій переважає радість, щастя, таємничо-казковий настрій.

У повісті-казці, розрахованій на подвійного адресата – дітей і дорослих – авторка демонструє особливе образне мислення; апеляція до умовності тут підпорядкована осмисленню екзистенційних питань, заглибленню в душу людини, повноту людського буття, його світла й добра. Зовнішній і внутрішній дискурси твору, апеляція до умовності, поглиблений психологізм, лірична тональність увиразнюють авторську свідомість, свідчать про оригінальність підходів щодо осмислення онтологічних проблем. Відтак, золотий колір наділений містким емоційним підтекстом, широкою асоціативною сферою (ознака дорогоцінного, сонячного, життєдайного), символізує стан душі письменниці, допомагає відтворити її емоційний стан, й водночас зобразити казковий світ, в якому живуть герої твору, відтворити таємничу передноворічну атмосферу.

Лексико-семантичне поле кольоративів у казці розширюється з появою у текстах т.зв. недитячого змісту, посиленням філософічності, апеляцією до онтологічних, екзистенційних проблем. Автор, наділений певним життєвим досвідом, застосовує кольороназви задля втілення свого творчого задуму, що впливає з тонкого осмислення ним навколишньої дійсності. Колір в такий спосіб впливає на емоційну й естетичну сфери реципієнта, він стає частиною предметного змісту образу і його чуттєвої тканини. Наприклад, у казці «Летюче дерево» Ю. Ярмиш вдається до використання *рожевого* кольору. У лісі жило Рожеве Дерево, котре було незадоволене своїм життям, тяглося до неба своїми вітами і мріяло, благало чарівника віднести його в інше місце, через те, що набридли йому берізки та ясени, не радували птахи. Воно відчувало свою інакшість через свій колір і було впевнене, що в

майбутньому на чужині його чекатиме щаслива доля. Проживши ж певний час на чужині, воно зрозуміло, що найкраща і наймиліша рідна земля. Тільки там зростає твоє насіння, тільки там співають соловейки та іволги, тільки там радієш життю. «... Хмаринки плывуть у небесній блакиті. Хмаринки... Он – схожа на білу троянду. Там он – як корабель з вітрилами. А на самісінькому обрії Дерево Рожеве летить, тріпоче дивним віттям. Рідну землю вітає» [173, с. 32].

Рожевий колір вважається кольором оптимізму, він асоціюється з духовною радістю, символізує ніжність, приналежність, чарівність, безпосередність та довіру. Крім того, цей колір асоціюється з сімейними стосунками, коханням, дружбою [140]. Маючи підкреслено емоційний характер, він привертає увагу читача незвичайністю, неприродністю зображуваного. У казці Ю. Ярмиша його семантико-асоціативна характеристика посилює загальний смисловий контекст твору: у кожного на землі є своє місце, своя домівка, тільки там ти можеш пустити коріння, розсіяти своє насіння, що проросте життєдайними пагонами, реалізувати себе повною мірою, бути щасливим. Батьківщина – понад усе.

Певний символічний зміст, що підпорядкований осягненню філософської ідеї мають кольори-епітети, вдало використані Вал. Шевчуком у збірці казок «Панна квітів». Так, у казці «Чотири сестри» автор при зображенні негативних персонажей апелює до чорного кольору, що свідчить про закоріненість його індивідуальної стилістики у народнопісенну творчість. *Чорний* вітер, *Чорний* птах із *чорними* крильми стають винуватцями порушення одвічного закону природи: зміни пір року. Вони намагаються нав'язати Білокосії свої закони світоустрою: «Красивий той, хто сильний у світі, а сильний той, хто має владу. Прожени сестер і побачиш, що станеться» [167, с. 20]. Семантика цих образів визначається

здатністю чорного кольору поглинати енергію людини. Крім того, чорний символізує гординю, заздрість, злість. У ритуалах і міфах чорний колір є символом зла, протистоїть білому, як кольору добра. У середньовічній Європі чорний уважали кольором смерті, скорботи, гріха [30].

Застосовані Вал. Шевчуком кольоративи виконують не стільки зображальну функцію, скільки наділені певним символічним змістом; вони увиразнюють авторську думку, ідею, певний образ. Колір часто виступає носієм філософсько-притчевого змісту твору. Зокрема, у казці «Місто без квітів» кольороназви виступають функціональним елементом метафоротворення: автор протиставляє чорний і сірий кольори міста, в якому жили головні героїні твору, яскравій палітрі кольорів, в яку було забарвлене місто уві сні дівчаток. «В одну із чорних-чорнезних ночей одній і другій приснилися кольорові сні. <...> Ішли так довго, але прийшли ... у своє ж таки місто, але чудним воно їм здалося: стіни – білі, а дахи – червоні й зелені. А ще вся земля вкрилася квітами: зеленими, білими, червоними, синіми, жовтими, і не було жодної з-поміж них сірої та чорної» [167, с. 40–41]. Сірий і чорний кольори тут несуть негативну кольористичну інформацію, вживаються у значенні спустошеності, затьмареності. Сірим є не лише одяг королеви і її прислужників, а також камінь, на якому сиділа дівчинка і розповідала сон подрузі, подолець, що вона одягла на коліна, сірою стіною оточене місто тощо. Змальовуючи в такий спосіб казковий простір на початку твору, автор створює відповідну емоційну атмосферу, підводячи читача до думки про одноманітність, збитковість, спустошеність соціуму.

Королева, яка завжди була одягнена в сіру сукню й чорний плащ, чорні, як жуки, прислужники в казковому сні дівчаток змінили колір своєї одяжі на яскравий, від чого змінилася загальна атмосфера міста: «Королева щиро тішилася,

ховала в пелюстках лице, а коли зводила голову, бачили дівчатка, що вона красунею стала. Очі палали, як те небо над головою, волосся золотими полисками грало, по щоках цвіли малинові, як одежа в прислужників, рум'янці. А уста палахкотіли, начебто вогню у себе набрали» [167, с. 41]. Конотативний взаємозв'язок кольоративів в оніричному просторі казки створює особливий підтекст сновидіння, пов'язаний з комунікативним наміром письменника: витворити і донести до читача за допомогою мовних знаків, образного мислення певну естетичну реальність, показати взаємозв'язок між фізіологічними відчуттями кольору й художнім словом, в яке закладена авторська інтенція. У процесі розшифрування сну у свідомості реципієнта постають власні стійкі системи значень, що функціонують як вербально-чуттєві асоціативні комплекси.

Побачене уві сні спонукає головних героїнь до подорожі за стінами свого міста у пошуках іншого світу. Там вони познайомилися з його доглядачами й охоронцями: Зеленою Бабусею або Матір'ю трави, її сестрою Деревинкою-Лісовичкою та Матір'ю квітів. В їх образах діти бачать казкових істот, дорослий же читач – жінок, заклопотаних піклуванням про зело, насіння, лісову й садову деревину, про світ різнобарв'я, без якого неможливе щастя, життя серед краси не екзотичної, а доступної для всіх, хто не ховає себе в кам'яних мішках фортець та палаців, де владарює казенщина й казенний добробут. Автор тут апелює до зеленого кольору, що згідно з народною символікою, є кольором надії, весняного оновлення. У художній літературі він є кольором щасливого та прекрасного, сповненого надій, молодого, на що слушно вказав свого часу О. Веселовський: «У північній літературі, наприклад, зелений колір був кольором надії і радості, в протиположному, що означав злобу» [21, с. 67]. Королева після того, як у її місті з'явилися квіти, а її одяг набув барвистих відтінків, стала

«веселішою й гарнішою», навіки забувши про те, «що вчора була ще грізною чорно-сірою володаркою» [167, с. 61].

Обов'язковою складовою казкових сюжетів Вал. Шевчука є абсолютно прозорі й філософськи далекосяжні виходи на реальний людський побут і його цілком реальні конфлікти, в авторській інтерпретації яких домінує гра змістовими масивами, а в їх творенні важливе місце посідає індивідуальний стиль. Закодований у кольоративах зміст демонструє можливості образного потенціалу художнього слова, оригінальність індивідуального стилю Вал. Шевчука. Символічні паралелі, закодовані в кольороназвах, підпорядковані характеристиці життєвого середовища, за їх допомогою розкривається естетична реальність, реалізується авторська настанова бачення світу. Рецепція казок Вал. Шевчука взалежнена їх жанровою домінантою – настановою на фантастичність, неймовірність зображуваних подій, – що авторське мислення, сприяє досягненню їх символічного змісту, філософського потенціалу, закладеного у внутрішній структурі творів.

Таким чином, формування й самоідентифікація читача відбувається в процесі естетичного переживання, сприйняття образів і вражень. Автор, реалізуючи комунікативні завдання твору, стає посередником у процесі соціалізації дитини, котра спроможна інтерпретувати твір відповідно до свого життєвого досвіду на емоційному, інтелектуальному, естетичному рівнях. Важливе місце в цьому процесі відіграє колір. З огляду на психофізіологічні властивості реципієнта-дитини у розвідці досліджено використання у творах для дітей та юнацтва певних семантичних моделей кольорів. Обмежений життєвий досвід реципієнтів дошкільного і молодшого шкільного віку, їх неспроможність сприймати повноту семантичного наповнення колірних номінацій свідчить про превалювання їх

зображувальної функції, використання базових відтінків кольорів хроматичного спектру на позначення явищ природи, рослин, тварин, живих істот, споруд та їх частин, їжі тощо. Поява у творах для дітей недитячого змісту, порушення філософських, онтологічних, екзистенційних питань супроводжується творенням самобутніх художніх образів, що зумовлює розширення колірної гами, її семантичне наповнення, увиразнюючи й розвиваючи концептуально навантажені образи й виявляючи при цьому особливості індивідуального авторського стилю.

Лексико-фразеологічний склад авторського казкового тексту (на прикладі повісті-казки Івана Андрусяка «Третій сніг»)

Мова – важливий складник суспільного розвитку, засіб зв'язку між поколіннями. Та чи та доба активізує зміну її ресурсів – оновлення лексичного і фразеологічного складу, моделей словотворення й слововжитку, модифікацію стилістичних, граматичних норм тощо. Найбільш рухливим компонентом мовної системи є лексика. Нові лексеми виникають у силу історичного розвитку суспільства (науково-технічних зрушень, ідеологічних, соціальних змін тощо) й архаїзуються ті, що поступово втрачають свою актуальність й узгодженість епосі, її пріоритетів. Поза сумнівом, саме лексико-фразеологічні ресурси відіграють важливу роль у накресленні мовною особистістю картини світу.

Коли ж ідеться про мову автора художнього тексту, то неодмінним постає і факт її впливу на суспільну літературну норму, об'єктивні чинники для наслідування через трансляцію

на широке рецептивне коло. За твердженням Я. Мукаржовського «поетична мова – це особлива форма, що має іншу функцію, ніж літературна мова <...> Це, звичайно, не заперечує ні можливості використання поетичної творчості як матеріалу до наукового опису норми літературної мови, ні того, що літературна норма не розвивається без впливу поетичної творчості» [111, с. 335]. На думку дослідника, саме лексичний шар літературної мови оновлюється завдяки засобам поетичної мови й у зв'язку з потребами комунікації.

Лексико-фразеологічні ресурси художньої творчості того чи того письменника, певної доби ставали колом наукових зацікавлень С. Бибик, І. Білодіда, В. Виноградова, Г. Винокура, В. Григор'єва, С. Єрмоленко, Б. Ларіна, А. Мойсієнка, Л. Пустовіт, Н. Сологуб, Л. Ставицької, Ю. Шереха О. Чумак та ін.

Мовна специфіка фольклорних казок простудійована О. Бріциною, В. Ващуком. В. Гнатюком, Н. Дніпровською, С. Лавриненко, К. Луганською, Є. Сабовою. Дослідниками звернена увага на діалектні явища, стилістичну роль тропів, синтаксичну організацію казкових текстів тощо. Мовні особливості літературної казки ХІХ століття осмислено у працях Б. Деркача, Я. Закревської, В. Іваненко, С. Єфремова, Б. Гур'єва, Д. Чижевського, А. Поповського та ін. Науковці у своїх працях робили акцент на особливостях авторського індивідуального мовного стилю, ролі діалектизмів, функціональних можливостях тропів та фразеологічних одиниць.

Динаміка авторської казки неодмінно пов'язана з культурними зрушеннями в суспільстві, поширенням філософських, культурологічних, мистецьких тенденцій доби [79, с. 77]. Адресована молодшому читачеві, вона впливає на процес його соціалізації, чинить мовленнєвий вплив, що

передбачає певний відбір і розподіл мовних засобів, необхідних з погляду автора для реалізації того чи того завдання. Я. Мукаржовський слушно твердить, що за допомогою своєї актуалізації мова художнього твору збільшує і робить витонченішим уміння поводитися з мовою взагалі, вона дає змогу мові значно гнучкіше пристосовуватися до нових завдань і багатше диференціювати засоби вираження [111, с. 338].

Спробуємо простежити закономірності мовних процесів у новітньому авторському казковому тексті на прикладі повісті-казки І. Андрусяка «Третій сніг». Адресована дітям молодшого шкільного віку, вона розповідає про життя лісових мешканців, їхні пригоди напередодні зими.

Важливим компонентом мовотворчості у повісті-казці І. Андрусяка стало використання шкільної лексики – *школа, підручник, канікули, домашні завдання, фізкультура, математика, учительська солідарність, читати* тощо. Вона є характеристичною ознакою мовлення персонажів – лісових мешканців, котрі ходять до школи, навчаються читати, рахувати, та їх авторських характеристик, обіграних відповідно до емоційно-експресивних завдань тексту.

Особливою авторською симпатією користується головний герой твору – іжак Петро. Маленький, колючий і зовсім не прудкий (так характеризує його автор), він мріяв бути справедливим і мудрим, любив свою країну, любив яблука і груші, а найбільше любив школу [2, с. 12–13]. Застосовуючи з метою його характеристики загальноновживані прикметники й дієслова, І. Андрусяк акцентує на таких його поведінкових рисах, що резонують у свідомості реципієнта; персонаж за допомогою влучних авторських характеристик стає пізнаваним і «своїм» у колі дітей молодшого шкільного віку, що забезпечує спільний комунікативний простір, створює яскравий стилістичний ефект.

Надзвичайно популярним їжак Петро став, коли вовк узяв його на навчання до своєї школи. Динаміка образу передана автором за допомогою важливих у сенсі смислотворення експресивних, оціночних лексем: «Отаке *миришаве, хирляве, колюче* – і собі туди ж... “*Вискочка! Нахаба!* Кого він із себе корчить? Хижака?! Ну, нічого – там йому швидко голки пообламують. Просто посеред уроку зжеруть, та й по всьому” – шептались одні. “Який *безстрашний!* Який *розумний!* *Молодець!* Далеко піде, якщо не зжеруть на перерві” (підкресл. – В. К.), – захоплювалися інші» [2, с. 83–84].

Показовою авторською деталлю в зображенні, що вказує на час написання твору, стало використання лексичних і фразеологічних клішованих виразів *зимова оренда, доленосна подія, авторитет провидиці, детективна історія, чужа власність, останні новини, стиль життя, справжній експеримент, справжня сенсація, обґрунтовані підозри, зробив відкриття*, що виявляють природність новочасної мовленнєвої ситуації, є її ідентифікаторами.

З метою відтворення епохи й репрезентації авторського ставлення до персонажа, І. Андрусяк застосовує росіянізовані сленгові й жаргонні одиниці мови: *дура, псіх, ідіотка, шкапа облезла, одклеїться, сожрать, рявкнуть* тощо. Означені мовні явища у тексті, призначеному юному читачеві, експлуатуються, зважаючи на їхнє поширення в сучасній мовній практиці, потребою схарактеризувати персонажів з огляду на їхню «соціальну» приналежність (обіграні І. Андрусяком для зображення персоніфікованих образів ведмедів – хижих господарів лісу, що визнають мову сили, вселяють страх в усіх мешканців).

Особливе місце в лексичній системі художнього твору належить власним назвам, що зумовлено їхнім особливим статусом та відмінністю від пропріальних одиниць, котрі

вживаються в узуальній практиці. Структурно-семантична й асоціативно-конотативна специфіка поетоніму свідчить про його здатність виконувати в творі не лише номінативну, але й стилістичну, характеризувальну та інші функції [110, с. 3].

Оними, застосовані І. Андрусяком в повісті-казці «Третій сніг», можна поділити на дві групи. До першої відносимо імена героїв твору. На відміну від значної кількості антропоморфних і зооморфних казкових героїв авторського тексту (мишка Шкреботушка, жабка Скрекотушка, ведмідь Бурмило, вовк Толябун, Бурмосик, Буцик, Лісовичок Боровичок), у І. Андрусяка вони наділені людськими іменами: їжаки Петро й Василь, дрозд Марко, заєць Микола, дятел Демид, ведмідь Дмитро, ведмедиця Ірина, їхні діти Ігнат, Філіп та Альона, білочка Катя, вовк Мелетій. Автор актуалізує асоціативний зв'язок персонажа казкового твору (у нашому випадку тварину) з людиною, її діями і вчинками. Так, їжаки – хазяйновиті, обережні, відповідальні, чемні, заєць – мудрий, мрійливий і спостережливий, дрозд – допитливий і непосидючий тощо.

Виконуючи здебільшого номінативну функцію, імена героїв твору, усе ж, ілюструють авторське ставлення до них і його творчий задум загалом. Це яскраво проілюстровано на прикладі ведмежої родини. Наділені хижими рисами характеру, ведмеді іменуються на російський лад: господін Дмитрій, Ірина, його дружина, діти-ведмежата Ігнат, Філіп, Альона. Вони вселяють страх в інших лісових мешканців, демонструють свою зверхність, змушують остерігатися. «Я тобі не пан! Пани в селі, а в нас господа! Господін Дмитрій – так мене след називати! Пойняв, сіра шкура, чи не?!», – мовить ведмідь до вовка, підкреслюючи своє «елітне» становище на лісових теренах [2, с. 98]. Динаміку образів ведмедів розкриває зміна їхніх імен як форма мовної гри, що розуміється як цілеспрямована маніпуляція різноманітними мовними засобами для створення

таких «зсувів» у семантиці та структурі поетонімів, які «руйнують» ономастичні стереотипи і приводять до неочікуваних для читача, але запланованих автором, змін в образній сфері як онімної одиниці, так і найближчого контексту [110, с. 4]. Спіймані під час облави, вони зі сльозами на очах благають решту лісових мешканців звертатися до них по-українськи (Гнате, Пилипе) й урятувати поранену Оленку.

Другу групу онімів складають умовні назви країни, де проживають лісові мешканці, створені фантазією головного героя, їжача Петра. Щодня в його голові виникали найнесподіваніші онімні конструкції, утворені від загальних назв суфіксальним способом: Дібровія, Березина, Грабія, Калинці, Кленовія, Ліщинник, Липія, Терновія, Ялинія. Їжак Петро дуже любив свою рідну землю й не міг віддати перевагу жодній назві, адже її мусять сприйняти як рідну всі мешканці лісу. Відтак не випадковим, на думку їжача, може стати той факт, що одна й та сама країна різними лісовими мешканцями буде називатися по-різному.

Осібне місце з-поміж мовних засобів авторської казки належить фразеологізмам. Вони справедливо вважаються повноважним емоційним представником кожної мови. Місткі за смислом, експресивні за стилістичним забарвленням, «картинні» за способом відтворення дійсності, фразеологізми наочно вимальовують літературні портрети, чутливо ведуть мовні партії дійових осіб, увиразнюють авторське слово [155, с. 233].

Використані у повісті-казці «Перший сніг» фразеологічні одиниці згруповані навколо найуживаніших у лексичному фонді слів різної частиномовної приналежності. Найчисельнішу групу складають дієслівні ФО, що фіксують дії та вчинки, фізичний або душевний стан персонажа: *не нарікав на долю, гарантувати безпеку, береженого бог береже, повернути увагу, збити з пантелику, совість гризе, дати ради,*

пудрити мозок та ін. ФО прислівникового (*від гріха подалі*) й іменникового (*світ за очі*) походження менш чисельні, вони увиразнюють інтонаційний малюнок авторської мови й мови персонажів, характеризуються різною мірою експресивності.

Функціональне призначення ФО – імітація спонтанного розмовного мовлення казкових персонажів («Але знаєш, дитинко: *береженого Бог береже*. Краще ходімо звідси *від гріха подалі*» [2, с. 17], «Я там ні вдень ні вночі *спокою не матиму*» [2, с. 24]. «Ні, пане вчителю. Але на уроках мови, літератури, історії, географії, природознавства я *не пастиму задніх*» [2, с. 74]); характеристика героїв твору та його предметних реалій («Проте *на свою долю* їжак Петро *не нарікав*. Він любив свою країну...» [2, с. 12], «учитель заєць Микола *не міг гарантувати безпеки*» [2, с. 13], «Дрозд Марко розчаровано зітхав, але недовго – ідей у нього вистачало на всіх, і крах однієї з них не міг *збити з пантелику* відважного натураліста» [2, с. 25]).

Жаргонні функціонально-стильові різновиди ФО, застосовані І. Андрусяком у мовленні персонажів, надають йому специфічного звучання, підкреслюють моральні якості: «Ти мені *мозги не пудри*, старий хрич!» [2, с. 98], «Я тут хазяїн, і все будете *танцювать під мою дудку*. Все – і звірі, і люди! Пойняв мене, обізяна облізла?!» [2, с. 100]. Вкупі із російськомовними жаргонізмами й вульгаризмами, вони посилюють авторське ставлення до героїв повісті-казки, виконують експресивно-оцінну функцію. Фразеологізми релігійного спрямування – *береженого Бог береже, від гріха подалі* – репрезентують ставлення мовця до об'єкта волевиявлення.

І. Андрусяк використовує не лише традиційні фразеологічні одиниці, що здавна закріпились в українській мові, а й т. зв. книжні фраземи, що з'являються в мовленні внаслідок розвитку різних наукових галузей, культури, техніки тощо: *стиль життя, останні новини, чужа власність*,

доленосна подія та ін. Такі сталі вирази активно вживаються в різних стилях мовлення (публіцистичному, офіційно-діловому, розмовному). Проте якщо в публіцистичному й офіційно-діловому вони виконують номінативну функцію, то в площині аналізованого художнього тексту вони стають результатом авторської мовної гри й уживаються з метою створення гумористичного ефекту, оскільки йдеться про «серйозне доросле життя» казкових лісових мешканців. Естетична вага фразем такого типу зумовлена вдалим письменницьким відбором і майстерністю їхнього обігрування (прихованої оцінки, настанови) у площині художнього тексту.

Мовна гра у тексті повісті-казки зумовлена і двоплановістю сприйняття мовної одиниці як одиниці нормативного мовлення. А. Білозуб одним із різновидів асоціювання, що зумовлюють нестандартні інтерпретації мовного знака, вважає такий різновид семантичного зсуву, що полягає в реалізації двох значень полісемічного слова в одному контексті [8]. У нашому випадку йдеться не стільки про два різні лексичні значення одного слова, скільки про відмінність його сприйняття персонажем казкового твору. Грайливо-іронічним видається інтерпретація І. Андрусяком іменника *миша*, як його розуміє головний герой казки, їжак Петро: «Узагалі *миша* – страва смачна, принаймні для їжака; але *миша*, з якою ти в одному класі *гриз граніт науки*, – це вже не страва, а особистість. Тому якщо випадково загризеш – то до кінця життя тебе самого *совість гризтиме*; а свою совість їжак Петро волів не дратувати» [2, с. 33]. Складності схемі мовної гри додає супровідний засіб: використання фразеологічних одиниць із однаковим ключовим дієсловом *гризти*, що відмінні за семантикою і стилістикою вживання.

Незважаючи на жанрову специфіку казки (вона передусім мовить про вигадані події та явища), у ній міститься

багато пізнавальної інформації з життя флори й фауни. Цікаво описано спостереження над поведінкою зайців влітку та восени (с. 13–14), підготовкою дроздів до перельоту в теплі краї на зиму (с. 20 – 21), пересування їжака (с. 47) та ін. І. Андрусак при цьому подеколи використовує лексеми, значення яких може бути незрозумілим адресату (дитині молодшого шкільного віку). З метою уникнення інформаційного переобтяження тексту та його стилістичного дисонансу тлумачення слів *гуманітарій*, *бестіарій*, *жайворонок чубатий*, *дрозд чикотень*, *гайно* та ін. подається зносками внизу сторінки. Їхнє текстуальне поле витримане в науково-популярному стилі, доповнює основний зміст повісті-казки і є однією з її композиційних особливостей. Наприклад: «Дрозд Марко – чикотень (латиною – *Turdus pilaris*). Дрозди цього виду справді не відлітають у вирій; вони лише мігрують на південь, де тепліше, а деякі залишаються на зиму в місцях гніздування. Інші ж види дроздів – скажімо, дрозд співочий (*Turdus philomelos*) та дрозд чорний (*Turdus merula*) – відлітають узимку на південь Європи, у Малу Азію та Північну Африку» [2, с. 21].

Відтворенню інтонаційного малюнку повісті-казки підпорядковані й інші варіанти тлумачення незрозумілих слів, зокрема, такі, що імітують ілюзію живої, спонтанної мови персонажів й дистанційовані від наукових пояснень: «– Оптиміст, – пояснив учитель, – це той, хто вважає, що завтра буде краще. Песиміст вважає, що завтра буде гірше. А я реаліст – я знаю, що післязавтра буде післязавтра» [2, с. 32]. Крім того, вони яскраво репрезентують авторське оцінне ставлення до зображуваного, його художнє чуття: «– Начальники – це такі люди, які сильніші від інших і через це вирішили, що їм усе можна» [2, с. 90].

Пізнавальну функцію виконують авторські замальовки щодо багатства української та інших мов світу. Залучені вони до

тексту максимально лаконічно, так, що читач не втрачає зв'язку з основною сюжетною лінією, утім, споживаючи нову для нього інформацію, збагачує свій словниковий запас, сповнюється любов'ю до краси й неповторності рідної мови: «...кожна мова – це можливість відкрити для себе цю річ заново, мовби з іншого боку <...> він (цибатий птах Грицько – В. К.) казав, що його називають і лелекою, і бузьком, і черногузом, і буслем – й усе це буде по-нашому <...> По нашому він (їжак – В. К.) – їжак, їжачок; польською – єжик; російською – йожик; білоруською – вожик... Ніби ж напрочуд близькі слова – а кожне смакує інакше!» [2, с. 51–52].

Любов до рідного краю, рідної мови – важливі питання, над якими полемізує І. Андрусак у повісті-казці «Третій сніг». При цьому він вдало оминає нав'язливі дидактичні штампи, натомість підключає образні засоби, що передають різні відтінки відчуттів та емоцій. Відтак, розмовно-просторічну лексику, уживану в тексті з метою відтворення мови персонажів, заступають напрочуд мальовничі метафоричні замальовки авторського слова: «Словами можна смакувати хоч усе життя, щоразу добираючи собі все запашніші, все соковитіші. Навіть можна вишикувати собі найхимерніші слова з далеких екзотичних мов і обертати їх у губах, насолоджуючись пряними чи гострими, чи терпкими ароматами. Але наймилішими завжди будуть слова рідної мови – повні духмяного й поживного животворного соку...» [2, с. 29].

Автор, реалізуючи комунікативні завдання твору, стає посередником у процесі соціалізації дитини, котра спроможна інтерпретувати твір відповідно до свого життєвого досвіду на емоційному, інтелектуальному, естетичному рівнях. Важливе місце в цьому процесі відіграють і кольороназви, які виступають активним компонентом творення оригінальних, самобутніх художніх образів, виявляючи при цьому особливості ідіолекту

автора. Розвиваючи тему багатства мов світу й любові до рідної мови, І. Андрусяк вдається до використання мотиву сну. Уві сні їжаків Петру наснився світ, у якому знищено всі мови, крім єдиної. Підводячи читача до думки про одноманітність, спустошеність такого соціуму, письменник зображає його єдиним кольором – сірим, протиставляючи яскравій палітрі кольорів. «Сірі крони дерев, сіра земля, сіра трава, сіре листя, сіре небо, сіре сонце... Сіра білочка Єкатеріна по сірих гілках несе сірий горішок у сіре дупло. Сірий лелека Гріша сіро ширяє в сірому небі <...> Можна пристосуватися – звірі бо звикли пристосовуватися, ховаючись від небезпек. Але який же цей світ бідний, який незатишний, порівняно з нашим – різноманітним, справжнім...» [2, с. 53–54]. Сірий колір казкового сну засобами мовних знаків, образного мислення витворює певну естетичну реальність; він створює особливий підтекст, пов'язаний із показом взаємозв'язку між фізіологічними відчуттями кольору й художнім словом, в яке закладена авторська інтенція.

Отже, лексико-фразеологічні ресурси – найбільш яскраві репрезентанти мовної картини певного історичного періоду. Експлуатовані у творі художньої літератури, вони певним чином згруповані, так що демонструють певну системну єдність, яка підпорядкована реалізації творчого задуму й увиразнює індивідуальну мовотворчість, особисті письменницькі уподобання й орієнтири. Лексико-фразеологічний склад авторського тексту для дитячої аудиторії, зокрема і казки, має задовольняти запити реципієнта щодо доступності, зрозумілості й водночас непримітивності, емоційності, наявності естетичного потенціалу, аби забезпечити спільний комунікативний простір, справити яскравий стилістичний ефект.

**ВИЯВ ФЕМІННИХ І МАСКУЛІННИХ КОНСТАНТ
У ЛІТЕРАТУРНІЙ КАЗЦІ НОВІТНЬОГО ПЕРІОДУ
(на прикладі циклу Марини Павленко
«Півтора бажання. Казки з Ялосоветиної скрині»)»**

У сучасному науковому дискурсі усталився погляд на ідентичність як на почуття самототожності та усвідомлення людиною своєї приналежності до певної соціальної групи (за віковими, професійними, статевими, територіальними, етнічними, конфесійними чи іншими ознаками), що дозволяє визначити своє місце в соціокультурному просторі та вільно орієнтуватися в навколишньому світі [112]. Науковці розрізняють кілька *рівней ідентичності*. Перший – так звана *базова ідентичність*, що передбачає насамперед особистісне самовизначення. Другий рівень – це система *соціальних* (соціокультурних) ідентичностей: національних, професійних, вікових, гендерних, релігійних та інших. Третій – *транснаціональна, глобальна ідентичність* [146, с. 8]. Як бачимо, гендерна ідентичність належить до системи соціальних (соціокультурних) ідентичностей й розуміється як ототожнення себе із певною статтю, відношення до себе як до представника певної статі, освоєння відповідних форм поведінки та формування особистісних характеристик [6].

Вияви гендерної ідентичності осмислено у працях з гендерної психології З. Фрейда, К. Юнга, Е. Еріксона, М. Мід, Б. Фрідан, К. Хорні, Т. Бендас, Ш. Бурна, Н. Ходороу, І. Кона та ін. Гендерний напрям у сучасному літературознавстві репрезентовано зарубіжними (Дж. Голлоуз, Р. Дудовіц, Дж. Редвей, О. Бочарова, О. Трофимова) й вітчизняними (Т. Гундорова, С. Павличко, О. Забужко, В. Агеева, Н. Зборовська, Є. Кононенко, С. Філоненко та ін.) студіями. Питання гендерних стереотипів у прозі для дітей та юнацтва

(фемінний і маскулінний канони) розглянуті у працях В. Кизилової [75; 62], Т. Качак [58]. Вони прокреслюють особливості рецепції і презентації жіночих і чоловічих образів, категорії гендерних стереотипів; крізь призму гендеру розглядаються проблеми поетики художнього твору, особливості індивідуального стилю тощо.

Гендерна ідентичність закладена в міфології й фольклорі. На думку Н. Годзь, вона має свою специфіку і є багатошаровим утворенням зі своїми стереотипами статевих ролей як специфічних конструктів культурних ідеалів. Для більшості народних казок характерне протиставлення жіночого й чоловічого стереотипів поведінки [29, с.11–12].

Т. Пархоменко спостеріг функції жіночих і чоловічих персонажів українських народних казок. Дослідником запропоновано наступну класифікацію жіночих і чоловічих образів. Жінка: 1) жінка-мати (народження дитини, виховання, очікування з подорожі); 2) жінка-наречена або дружина, яку виборюють або визволяють із неволі; 3) жінка-бабуся (добра порадиця). Чоловік: 1) юнак, який виборює своє щастя, допомагає бідним та знедоленим, захищає, визволяє, змагається за жінку; 2) чоловік як носій зла, який стоїть на перешкоді добро творцю; 3) дідусь, який своїми порадами допомагає герою [122].

В. Желанова доходить висновку щодо пасивної функції жіночих персонажів народної казки на протигагу чоловічим. На її думку, більшість казок містять традиційні маскулінні моделі поведінки, як позитивні (сила, сміливість, винахідливість), так і негативні (недалекоглядність, необачність, скупість), засновані на законах і правилах, поняттях честі, відваги, благородства. Жінка традиційно адаптивна, її поведінка – продукт життєвого досвіду [46].

Авторська казка генетично споріднена із фольклорною прасовною, утім, щодалі відходить від народних традицій,

переосмислюючи й розширюючи структуру, ускладнюючи композицію; вона позначена авторською індивідуальністю, письменницьким ставленням до зображуваного. Діалогізуючи з фольклорним первнем, вона демонструє відкритість і продуктивність художньої структури жанру, що позначилося й на презентації гендерних ролей, гендерної взаємодії, гендерних цінностей її персонажів. Спробуємо спостерегти це на прикладі казкового циклу «Півтора бажання. Казки з Ялосоветиної скрині» сучасної української письменниці Марини Павленко.

«Казки з Ялосоветиної скрині» – сукупність порівняно самостійних художніх творів, що утворилися в результаті авторського задуму в естетичну цілісність на підставі проблемно-тематичної щільності, спільності мотивів, стилю й композиції. Цикл М. Павленко – стилізація пам'ятки літератури арабського Сходу «Тисяча й одна ніч» з оповідачем Шахразадою, котра водночас є уявним автором казок. За схожим принципом об'єднані казки Емми Андієвської, де оповідачами й уявними авторами стали консервна бляшанка й шакал. Проте, на відміну від згаданих циклів, тут маємо не оповідача казкових текстів та їхнього автора, а збирача.

Ялосовета, володарка казок, – самотня жінка, яка жила на околиці села й приймала до себе на ночівлю подорожніх. Кожен з них розповідав господині якісь цікаві історії. Вона ж своєю чергою уважно слухала і снувала з почутого срібну ниточку, котру намотувала на веретено. Кращі оповідки Ялосовета намотувала на окремі срібні веретенця і складала до скрині; подорожні ж, прокинувшись вранці, вже нічого не пам'ятали. Про це читач дізнається із першої історії, «Мандрівниця мимоволі (Казка про Казку)», яка вкупі з останньою казкою – «Мандрівниця повертається» – обрамлює цикл. Обидва тексти сюжетно поєднані, мають спільних персонажів, головним із яких є Казка Мандрівниця, яка змогла

втекти з Ялосоветиної скрині до великого дому, де мешкала дівчина Олечка. Повернувшись згодом до своїх сестричок-казок, вона спровокувала їхню втечу з Ялосоветиного полону.

Десять наступних казок циклу репрезентують окремі історії, що є стилізацією чарівних і соціально-побутових фольклорних пратекстів. Кожна казка має свій підзаголовок, що вивіряє текст у відповідній емоційній тональності: «Хатка для Нехайка» – недбала казка, «Баба Віхола» – необережна казка, «Лілея» – забудькувата й ін. Специфічно організовані нарративні структури циклу транслюють соціальний і націокультурний досвід, вони є носіями українських культурних стереотипів, що забезпечують дію механізму збереження й передачі образів і зразків поведінки, актуалізують риси колективної ідентичності й специфіку національного менталітету [29 с. 5]. Розбудовуючи казкового персонажа, М. Павленко моделює його поведінку, що взаєлежнена гендерною (фемінною чи маскуліною) семантикою й має засвоюватися з дитинства.

В центрі уваги «Хатки для Нехайка» – дівчинка Софія, яку матір з дитинства привчає до хатньої роботи. Утім, вона робить це неохоче й, поспішаючи на вулицю гратися, кожного разу замітає сміття під шафу: «Нехай собі – ніхто ж не помітить!». Там і народився казковий персонаж Нехайко, «Такий нечупара! Штанці аж лиснять, сорочина – як свята земля, рученята лепом обросли, під нігтиками – темніше ночі темної – чорно!» [121]. З кожним днем він збільшувався у розмірах і згодом вже мав таких же нечупарних братиків. Гратися з ними було неможливо, адже при кожному їхньому порухові здіймалася пилюга. Дівчинка стривожилася й відтепер вирішила прибирати в хаті ретельно, вимітати сміття з усіх закутків.

За допомогою Нехайка письменниця майстерно (зважаючи на особливості дитячого світосприйняття й дитячої психології)

обігрує український культурний стереотип жінки як охайної господині, яка дбає й доглядає за своєю оселею, вміє добре готувати, прибирати. Така поведінка є гендерною нормою, що в українському суспільстві передавалася з покоління до покоління, утім, з розвитком демократичного суспільства, прагненням жінок до гендерного паритету, стала набувати маргіналізованого статусу. М. Павленко актуалізує в свідомості дівчинки-читача звичаєву жіночу рису, що дозволяє ідентифікувати себе в соціумі. При цьому письменниця не прагне до гіперболізованої позитивності «перевихованої» Софійки, що є прикметною рисою авторського казкового тексту. Нехайко не зникає остаточно, він зменшується в розмірах і продовжує жити під шафою: «Чистенько, свіженько в хаті. Мама доньку хвалить – не нахвалиться. От лиш не відає ніхто, що має Софійка невеличку мороку. Щодня вимітає з-під шафи жменьку якогось наче пшінця. Прибере все – і “пшінце” назад загорне. <...> Софійка кришок зі столу кине, але тільки трохи — щоб не гладшали. Не дає нехайкам рости, “у формі” тримає. Найстарший Нехайко теж серед них. На “діті” так спав із лица, що від інших і не відрізняється. Ось як» [121].

Роботящою й моторною є Катруся, головна героїня «необережної казки» М. Павленко «Баба Віхола». А ще – відданою й люблячою сестрою, здатною на самопожертву заради визволення рідного брата. Гендерний жіночий концепт тут увиразнює аксіологічні орієнтири колективної свідомості української культури, поглиблює уявлення про жінку-сестру, її типові якості, моделі поведінки. Катруся несе відповідальність за молодшого брата, доглядає його. Коли ж його краде баба Віхола через те що плакав і вередував, не вагаючись іде на пошуки, згоджується служити у старій цілий рік, аби та його відпустила. На відміну від фольклорної казки, де персонажі наділені канонічними рисами характеру, Віхола у Марини

Павленко не є уособленням виключно сил зла. Наприкінці твору стара розуміє тугу дівчини за рідними й за домівкою (ще одна прикметна жіноча риса характеру – любов і прив’язаність до свого роду, до оселі) й відпускає.

Марина Павленко слідує фольклорним традиціям й у текстовій тканині не вдається до деталізації. У ній відсутня прив’язка до локалізованого простору або часу (дія відбувається колись, в якомусь селі, в якійсь хатинці, в далекому лісі); риси зовнішності (як жіночі, так і чоловічі) також набувають маргіналізованого статусу: «Була собі і не молода, і не стара, не худа й не товста, в міру гарна і в міру негарна, не те, щоб бідна, хоч і не багата» («Перевізник Микита») [121]. Основний акцент зроблений письменницею на рисах характеру персонажа, його вчинках. Удовині сини, наприклад, і майстровиті, і до людей привітні. Ще з підліткового віку вони самі орють поле, збирають у лісі дрова. Три роки вони перебували в неволі, проте жодного дня не забували про свою матір, намагалися навіть звідти допомагати їй, дбати про неї («Удова й два сини»). Заради досягнення мети, одруження з коханою дівчиною, Розсмішивус виявляє кмітливість і винахідливість («Як Реготушка врешті зажурилася»). Моделюючи героя певної статі, авторка формує в реципієнта уявлення щодо норм поведінки чоловіків та жінок, їхніх соціальних ролей.

Казки Марини Павленко мають потужний морально-дидактичний потенціал, відтак актуалізують і негативні поведінкові стереотипи, зокрема, у жінки – пихатість, вередливість («Мельниківна»), надмірна ощадливість («Півтора бажання»), у чоловіка – лякливість («Хлопець, який нарешті переміг свій страх»), що пов’язані з моральними характерологічними рисами. Семантика жіночих образів віддзеркалює ментальні особливості, над якими авторка іронізує.

Ощадливість здавна вважалася позитивною рисою української господині, утім подеколи вона може набувати гіперболізованих форм, що вдало обіграно Мариною Павленко у казці «Півтора бажання». Секлета – чепурна, охайна, спритна, беручка до будь-якої справи, до того ж ощадлива. Перехожа жебрачка прохає у неї три грушки, натомість через надмірну ощадливість (Секлета довго вагалася, скільки і яких грушок може вділити перехожій) отримує півтори, до того ж перестиглі. Віддячила жебрачка, яка виявилася перевдягнутою чарівницею, можливістю здійснити півтора бажання. Відтоді Секлета їде на базар на півкареті, сидячи, як сорока на кілку, на півсидінні.

Ткачик О. наголошує, що у фольклорних казках герої жіночої статі переслідують здебільшого особистісно-орієнтовану мету: знайдення коханого й одруження, тоді як чоловічими перевагами стає підвищення свого соціального й майнового положення (соціально-орієнтована мета) [153]. «Неймовірна» казка «Перевізник Микита» руйнує фольклорні стереотипи й пропонує альтернативу: щасливе подружнє життя як запорука щастя й успішності осіб і чоловічої, і жіночої статі. Микита – самотній чоловік, невдаха й пустобрех, нікудишній хазяїн (так мовили про нього жінки) працював перевізником на річці. Там і знайомиться він із дивакуватою молодницею, яка часто користувалася його послугами й постійно верещала, оскільки боялася пливати човном. Провчивши одного разу її за нестерпну вдачу, Микита закохується в неї й одружується. Відтоді й живуть вони разом у любові та злагоді. Авторка робить акцент на різючих змінах у рисах характерів чоловіка й жінки, зумовлених щасливим подружнім життям, коханням: «... на Микитовій хижі нова покрівля залізом поблискує. Віконниці синім помальовано, а шибки – мов дзеркало. Під ними чорнобривці пахтять. Коза й козенята з повітки мекечуть. Новим ряденцем (од мух) нові двері завішано, а на дверях нова кварта

видзвонює. І чути зсередини вже не саме чоловіче хропіння та співи, а й жіночий голосочок сокоче» [121]. Ідеалом для авторки стали не досягнення певної матеріальної чи соціальної мети, а предковічні цінності, родина, в якій всі живуть у гармонії й злагоді, де посміхаються діти, де тепло й затишно.

Якщо народна казка здебільшого обігрує стереотип біди («На глибинному, ментальному рівні в етносі закріплено : “Біда навчить розуму”. “Щастя” людина ловить, а “Біда” на неї чатує», – слушно зазначає Н. Годзь [29, с. 14]), то лейтмотивом циклу М. Павленко стає щастя. Воно оселяється в душах усіх героїв творів, вкупі з любов’ю й коханням. Ялосовета, збирачка казок, виявилася зовсім не лихою, в останній історії вона знаходить своє щастя у подружньому житті із Дідом, який більше не поневірявся на світі. Казка-мандрівниця повернулася до своїх сестричок і стала жити в добрі та злагоді в рідній домівці. Батько Олечки став сильніше любити свою родину й частіше посміхатися. Він бачить казкові сни й зовсім не суворий, а лише заклопотаний.

М. Павленко у казковому циклі «Півтора бажання. Казки з Ялосоветиної скрині» репрезентує власне світобачення, накреслює ідеальну модель життя людини, на якій лежить відбиток традиційних архаїчних уявлень про взаємини й норми у площині побутової сфери. Стереотипи гендерної поведінки тут позначені національною специфікою, мають потужний ціннісний потенціал щодо усвідомлення культури українського суспільства. Транслюючи досвід гендерно взаємної поведінки персонажів, авторські казки акумулюють загальнокультурні константи, унаочнюють рецептивно-презентаційні онтологічні моделі, розкривають механізми міжособистісної комунікації.

ПІСЛЯСЛОВО

Українська літературна казка – багатовимірний і складний предмет дослідження, що об'єднує низку пов'язаних між собою теоретичних й історико-літературних проблем: історія, класифікація, жанрова типологія, жанровий синтез, місце авторської казки в системі літературних жанрів, особливості поетики, фольклоризм.

Результатом цього дослідження можна визнати спробу осмислення української літературної казки як складника духовної культури народу, її принципи відображення світу, своєрідність літературно-фольклорної взаємодії в різні історико-культурні періоди, що сприяли мистецьким інноваціям у площині жанру. Спостережено процес розбудови фольклорного первня художньою літературою, жанрові пріоритети й літературні традиції авторської казки, тенденції її розвитку.

Особливий інтерес у дослідженні становила жанрова специфіка літературної казки, її здатність діалогізувати з іншими епічними жанрами, утворювати циклічні структури, виступати складником прозового твору. Динаміка української літературної казки спостережена у тематичному розрізі; на прикладі новітньої авторської казки осмислено окремі питання поетики. Розглянуто новаторські риси в жанрі казки, творчі пошуки письменників.

Українська літературна казка пройшла тривалий історичний етап свого остаточного жанрового оформлення; в її основі – синтез елементів фольклору й літератури, тісний зв'язок з реальністю (побутовою, соціальною, політичною). Розмаїття конкретних форм новітньої літературної казки фіксує домінанту її художнього світу – авторська позиція. Втіленню авторського світогляду, розширенню проблемно-тематичного спектру творів, їх рецептивних та інтерпретативних можливостей сприяє

поглиблена символіка, метафоричність образів, поетизація зображуваного, посилення психологізму, філософічності. Оригінальний художній світ новітньої літературної казки, інноваційні підходи до розробки традиційних у літературі тем модифікують жанрову структуру й дозволяють успішно вписати її в сучасний націокультурний простір.

Ця книга – лише крок на шляху до комплексного осмислення цього жанрового феномену, багато проблем ще чекають на своє розв'язання. Перспективним вбачається осмислення української авторської казки у світовому контексті, окреслення стильової своєрідності казкотворчості вітчизняних письменників, специфіка застосування ними засобів казкової поезики у творах неказкової жанрової природи тощо.

ДЖЕРЕЛА

1. Андіївська Е. Казки. Париж-Львів-Цвікау : Зерна, 2000. 137 с.
2. Андрусак І. Третій сніг : повість-казка. Київ : Фонтан казок, 2018. 120 с.
3. Арзамасцева И. Н. Детская литература : учеб. для студентов высш. и сред. пед. учеб. заведений. Москва : Изд. центр «Академия» : Высш. шк., 2000. 427 с.
4. Аникин В. П. Русская народная сказка : пособие для учителей. Москва : Просвещение, 1977. 208 с.
5. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Москва : Искусство, 1986. 444 с.
6. Бендас Т.В. Гендерная психология : учебное пособие. СПб.: Питер, 2005. 431с.
7. Білецький Л. Основи української літературно-наукової критики. Київ : Либідь, 1998. 408 с.
8. Білозуб А. Лексико-семантичні прийоми мовної гри в українському постмодерному тексті. Дослідження з лексикології і граматики української мови. Вип. 12. URL: <https://ukrmova.com.ua/zmist-zhurnalu/vipusk-12/leksiko-semantichni-prijomi-movnoї-gri-v-ukraїnskому-postmodernomu-teksti/> (дата звернення: 12.03.2019).
9. Близнець В. С. Звук павутинки : повість; Земля світлячків : казка : для мол. та серед. шк. віку. Київ : Веселка, 2003. 175 с.
10. Бовсунівська Т. В. Когнітивна жанрологія і поетика : монографія. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2010. 180 с.
11. Бовсунівська Т. В. Основи теорії літературних жанрів : монографія. Київ : Вид.-полігр. центр «Київський університет», 2008. 519 с.

12. Бойцун І. Місто в народних і літературних казках. Специфіка опису. *Вісн. Луган. нац. ун-ту ім. Тараса Шевченка*. 2010. № 20 (207), ч. 3 : Філол. науки. С. 6–10
13. Брауде Л. Ю. К истории понятия «литературная сказка» *Изв. АН СССР. Сер. литературы и языка*. 1977. Т. 36, № 3. С. 230–235.
14. Брауде Л. Ю. Скандинавская литературная сказка. Москва : Наука, 1979. 208 с.
15. Бровко О. Новела-казка як інкорпорований текст у прозі Б. Антоненка-Давидовича, Ю.Шпола, М.Могилянського. *Літературознавчі студії*. Київ: Вид-во Київ. ун-ту, 2010. Вип. 26. С. 60–64.
16. Бровко О. О. Новела в структурі української прози: модифікації та функції : монографія. Луганськ : Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2011. 400 с.
17. Буцень О. Солодкий дощ : казки та оповідання : для мол. шк. віку. Київ : Школа, 2008. 208 с.
18. Варданян М. Свій – Чужий в українській діаспорній літературі для дітей та юнацтва: національна концептосфера, імагологічні моделі : монографія. Кривий Ріг : Видавництво «Діонат», 2018. 406 с.
19. Василюшин О., Василюшина І., Равклів І. Вивчення творчості Бориса Харчука в школі : матеріали до уроків. Тернопіль : Мандрівець, 2009. 108 с.
20. Вежбицкая А. Обозначения цвета и универсалии зрительного восприятия. *Язык. Культура. Познание*. Москва, 1996. С. 231–291.
21. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. 4-е изд. Москва : Изд-во ЛКИ, 2010. 648 с.
22. Винниченко В. «Віють вітри, віють буйні...». *Рідне слово. Укр. дитяча література : хрестоматія* : навч. посіб. для студ. вищ. закл. освіти I-II рівнів акредитації : у 2 кн. /

- упоряд. З. Д. Варавкіна, А. І. Мовчун, М. Ф. Черній. – Київ, 1999. Т. 2. С. 43–50.
23. Воропай О. Звичаї нашого народу : етнографічний нарис. Мюнхен, 1958. Т. 1. – 311 с.
24. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури : підручник / за наук. ред. Олександра Галича. Київ : Либідь, 2001. 488 с.
25. Гарачковська О. О. Українська літературна казка 70–90-х років ХХ ст. : сюжетно образна структура, хронотоп : автореф. дис. на здоб. наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.01. Кіровоград, 2008. 18 с.
26. Гаупт Т. П. Творча діяльність Марка Вовчка в галузі художнього перекладу : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10. 01. 01. Івано-Франківськ. 2002. 31 с.
27. Генералюк Л. Пейзаж-гіпотипозис (пластичний пейзаж) у творчості Тараса Шевченка. *Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство*. Міжвуз. зб. наук. ст. 2009. Вип. ХХ. С. 39-46. URL : <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16549/06-Generaluk.pdf?sequence=1> (дата звернення 20.01.2019).
28. Гнідець У. С. Інакші/інші, чужі/свої діти. Нова література URL : <http://www.chl.kiev.ua/key/Books/ShowBook/47> (дата звернення: 11. 02. 2019).
29. Годзь Н.Б. Культурні стереотипи в українській народній казці : автореф. на здоб. наук. ступеня канд. філософ. наук : 09.00.04. Харків, 2003. 19 с.
30. Горбач Н. В., Ніколаєнко В. М. Семантичне поле ахроматичних кольорів у ліро-епосі І. Франка. *Вісник Запорізького національного університету*. 2009. № 2. С. 11–16.

31. Горбонос О. В. Українська літературна казка 10–30-х років XIX ст. : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Херсон. держ. ун-т. Херсон, 2008. 190 с.
32. Гоян Я. П. Таємниця Лесикової скрипки : повість. Київ : Веселка, 1992. 199 с.
33. Грабович Г. Функції жанру і стилю у становленні української літератури / Г. Грабович. *До історії української літератури : дослідження, есе, полеміка.* – К., 1997. С. 23–33.
34. Грицай М. Первоцвіт дитячої літератури : до 150-річчя від дня народження Марка Вовчка. *Література. Діти. Час.* 1983. Вип. 8. С. 77–81.
35. Грушевський М.С. Історія української літератури : в 6 т., 9 кн. / упоряд. В. В. Яременко. Київ : Либідь, 1993. Т. I. 392 с.
36. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. Львів : Літопис, 1997. 298 с.
37. Дев'ятко Н. Можливості впливу сучасних жанрів: фантастика, фентезі, казка. *Укр. Фантаст. Оглядач (УФО)*. 2009. № 1 (7). С. 59–66. URL : <http://www.dniprolit.org.ua/archives/354> (дата звернення: 05.09.18).
38. Дереза Л. В. Н. М. Языков и русская литературная сказка 30-х годов XIX века : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. філол. наук : 10.01.02. Харків, 1997. 19 с.
39. Дереза Л. В. Русская литературная сказка первой половины XIX века в системе жанров романтизма : дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.02 / Таврич. нац. ун-т ім. В. И. Вернадского. Симферополь, 2005. 384 с.
40. Довженок Г. В. Український дитячий фольклор : (віршовані жанри). Київ : Наук. думка, 1981. 172 с.

41. Довжик В. Чому усміхався трамвай : казки для дошк. віку. Київ : Веселка, 1985. 16 с.
42. Долженко Л. В. Рациональное и эмоциональное в русской литературе 50–80-х годов XX века (Н. Н. Носов, В. Ю. Драгунский, А. Г. Алексин, В. П. Крапивин) : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / Волгоград. гос. пед. ун-т. Волгоград, 2001. 394 с.
43. Дорофейчик С. М. Формирование гендерной идентичности младшего школьника посредством детской литературы. URL: <http://edu.grsu.by/alternant/?p=384> (дата обращения: 15.05.18).
44. Дунаєвська Л. Ф. Українська народна казка. Київ : Вища шк. Вид-во при КДУ, 1987. 126 с.
45. Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. Київ : Основи, 1998. 647 с.
46. Желанова В. В. Потенціал української народної казки в гендерному вихованні. *Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство*. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16643/09-Zhelanova.pdf> (дата звернення 20.05. 2020).
47. Женнет Ж. Фигуры : работы по поэтике / Пер. с франц. Е. Васильевой, Е. Гальцевой, Е. Гречаовой и др; под ред. С. Зенкина. В 2-х томах. Москва : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т.1. 341 с.
48. Жиленко І. Новорічна історія про двері, яких нема, і про те, як іноді корисно помилятися номером. Київ : Веселка, 1986. 126 с.
49. Жовновська Т. Б. Онірично-міфологічний дискурс прози Валерія Шевчука : автореф. дис. ...канд. філол. наук : 10.01.0 . Одеса, 2000. 16 с.
50. Зима О. Казки Дивогляда : казки. Київ : Школа, 2008. 128 с.

51. Золотий : веб-сайт. URL: <https://slovari.yandex.ru/~книги/Символы,%20знаки,%20эмблемы/Золотой/> (дата звернення: 18. 02. 2019).
52. Золотий колосок : зб. фолькл. і літ. творів для роботи з дітьми у дошк. закл. / Упоряд. Н. Дзюбишина-Мельник. – Київ : Освіта, 1994. 624 с.
53. Золян С. Т. «Свет мой, зеркальце, скажи» (К семиотике волшебного зеркала). *Учёные записки Тартуского государственного университета*. Вып. 831. Труды по знаковым системам. Тарту, 1988. С. 32–41.
54. Іваненко О. Д. Твори : в 5 т. Київ : Веселка, 1966. Т. 1. 1966. 330 с.
55. Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення URL: <http://te.zavantag.com/docs/398/index-30304.html> (дата звернення: 09.03.20).
56. Калинець І. Данка і Крак : казка. Львів : Літературна агенція «ПРАМІДА», 2009. 92 с.
57. Карпенко С. Д. Міфологічні мотиви в українських народних казках про тварин : автореф. дис. на здоб. наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.07. Київ, 2005. 21 с.
58. Качак Т. Б. Сучасна українська дитяча література: аспекти гендерної інтерпретації. *Актуальні проблеми слов'янської філології : міжвуз. зб. наук. ст.* / відп. ред. В. А. Зарва. Донецьк, 2009. Вип. XX : Лінгвістика і літературознавство. С. 424–435.
59. Качак Т. Тенденції розвитку української прози для дітей та юнацтва початку ХХІ ст. : монографія. Київ : Академвидав, 2018. 320 с.
60. Керницький І. Різдвяна казка : веб-сайт. URL: http://abetka.ukrlife.org/kazka_r.htm (дата звернення: 28.07.19).

61. Кизилова В. Авторська казка як джерело гендерної ідентичності (на прикладі циклу Марини Павленко «Півтора бажання. Казки з Ялосоветиної скрині»). *Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Збірник наукових праць (філологічні науки)*. 2019. № 13. С. 31–36.
62. Кизилова В. В. Дискурс маскулінності в сучасній українській прозі для дітей та юнацтва. *Вісник Прикарпатського університету. Філологія*. Івано-Франківськ : Місто НВ, 2015. Вип. 42–43. С. 134–140.
63. Кизилова В. Дитина і природа: жанрові можливості діалогу (на матеріалі теми змін пір року в українській літературі для дітей). *Мандрівець*. 2015. № 4. С. 67–72.
64. Кизилова В. Жанрові різновиди української літературної анімалістичної казки другої половини ХХ століття. *Бахмутський шлях*. 2011. № 3/4. С. 155–162.
65. Кизилова Віталіна. Жанрові модифікації різдвяної казки в новітній українській літературі для дітей: поліфонія категорії дива. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Філологічні науки*. Вип. IV. 2015. С. 240–247.
66. Кизилова В. В. Жанрова специфіка літературної казки. До історії питання. *Вісн. Луган. нац. ун-ту ім. Тараса Шевченка*. 2007. № 22 (138), ч. 2 : Філол. науки. С. 66–70.
67. Кизилова В. Казка, байка, новела. Особливості міжжанрової взаємодії у творчості письменників II половини ХХ століття. *Літературознавчі студії*. 2013. Вип. 39, ч. 1. С. 394–400.
68. Кизилова В. Казка як елемент основного тексту в повісті Б. Харчука «Горохове чудо». *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*. Донецьк, 2012. Вип. 18. С. 34–45.
69. Кизилова В. Конотативні виміри мотивів української літературної казки. *Літератури світу: поетика*,

- ментальність і духовність. Збірник наукових праць.* 2018 р. Вип. 12. С. 103–113.
70. Кизилова В. В. «Країна Сонячних зайчиків» В. Нестайка. Формат взаємодії повістєвого й казкового жанрів. *Вісн. Луган. нац. ун-ту ім. Тараса Шевченка.* 2012. № 12 (247) : Філол. науки. С. 38–49.
71. Кизилова В. Лексико-фразеологічні ресурси новітньої авторської казки (на прикладі повісті-казки Івана Андрусяка «Третій сніг»). *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія.* 2019. № 38. Т. 1. С. 20–23.
72. Кизилова В. Літературний казковий цикл як художній феномен (на прикладі творчості Зірки Мензатюк. *Кременецькі компаративні студії : науковий часопис / ред.: Д. Чик, О. Пасічник.* 2017. Вип. VII. Т. 1. С. 98–107.
73. Кизилова В. Марко Вовчок і літературна казка : авторський внесок у розбудову жанру. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації.* 2020. Т. 31 (70). № 1. Ч. 3. С. 145–150.
74. Кизилова В. Мотив сну в казках В. Шевчука збірки «Панна квітів»: типологія, функції. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету Серія : Філологія.* Вип. 21. Т. 1. 2016. С. 13–16.
75. Кизилова В. «Повість для дівчаток» у літературі для дітей та юнацтва II пол. XX – поч. XXI століття: специфіка моделювання образів. *Слово і Час.* 2013. № 5. С. 70–76.
76. Кизилова В. Своєрідність функціонування інкорпорованих текстів у прозі для і про дітей (на прикладі аналізу оповідання Володимира Винниченка «Віють вітри, віють буйні...»). *Винниченкознавчі зошити.* Випуск п'ятий / Відп. ред. В. П. Хархун. – Ніжин: Видавець ПП Лисенко М. М., 2015. С. 45–53.

77. Кизилова В. В. Своєрідність моделювання казкового світу у творах І. Жиленко для дітей. *Вісн. Запорізького нац. ун-ту. Запоріжжя*, 2012. № 3 : Філол. науки. С. 110–114.
78. Кизилова В. Специфіка трансляції історичної теми в українській літературній казці. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. 2020. Т. 31 (70). № 2. Ч. 3. С. 189–194.
79. Кизилова В. В. Художня специфіка української прози для дітей та юнацтва другої половини ХХ століття : монографія. Луганськ : Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2013. 400 с.
80. Кизилова В. Урбаністичні візії новітньої української авторської казки для дітей. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції : збірник наукових праць. Філологічні науки*. 2017. № 9. С. 111–116.
81. Кизилова В. Українська літературна казка II пол. ХХ ст. у системі фантастичних жанрів. *Літературознавчі студії*. 2012. Вип. 35. С. 277–283.
82. Кизилова В. Філософсько-притчева модальність казок Валерія Шевчука (на матеріалі збірки «Панна квітів»). *Мандрівець*. 2012. № 1. С. 51–55.
83. Кизилова В. Християнсько-релігійний дискурс української прозової літературної казки другої половини ХХ – початку ХХІ століття. *Мандрівець*. 2012. № 5. С. 53–56.
84. Ковалів Ю. І. Жанрово-стильові модифікації в українській літературі : монографія. Київ : Вид.-полігр. центр «Київський університет», 2012. 191 с.
85. Колотова О. О. Мотиви «дзеркала» і «задзеркалля» як моделі тут-буття і там-буття в художніх відображеннях картини світу URL: http://www.nbuu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vdakk/2011_4/11.pdf (дата звернення: 15.11.19).

86. Комар Б. Векша : повість. Київ : Грані-Т, 2010. 136 с.
87. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : монографія. Львів : ПАІС, 2005. – 368 с.
88. Крутікова Н. Жива душа. *Марко Вовчок. Твори : у 3 т.* Київ, 1975. Т.1. С. 5–32.
89. Левченко Г. Д. Семіосфера лірики Лесі Українки : становлення, типологія, контекст : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук : 10. 01. 01; 10. 01. 06. Київ, 2015. 43 с.
90. Левчук Ю. О. Жанрова система творчості Лесі Українки (когнітивний аспект) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10. 01. 06. Чернівці, 2015. 18 с.
91. Леонова Т. Г. Русская литературная сказка XIX века в ее отношении к народной сказке : (поэтическая система жанра в ист. развитии). Томск : Изд-во Томск. ун-та, 1982. 198 с.
92. Липовецкий М. П. Поэтика литературной сказки : (на материале русской литературы 1920–1980-х годов). Свердловск : УрГПУ, 1992. 183 с.
93. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. Ленинград : Наука, 1967. 372 с.
94. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. Т. 1. Київ : Вид. центр «Академія», 2007. 608 с.
95. Літературознавчий словник-довідник / О. Астаф'єв та ін. Київ : Вид. центр «Академія», 1997. 752 с.
96. Лупанова И. П. Полвека : совет. дет. лит., 916–1967 : очерки. Москва : Дет. лит., 1969. 671 с.
97. Лупанова И. П. Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX века. Петрозаводск : Госиздат Карел. АССР, 1959. 504 с.
98. Ляпина Л. Е. Циклизация в русской литературе XIX века : монография. СПб. : НИИ химии СПбГУ. 1999. 279 с.

99. Марко Вовчок. Твори : у 3-х т. Київ : Дніпро, 1975. Т. 2. 560 с.
100. Мартянова С. А. Персонаж в художественной литературе : учеб. пособие. Владимир, Изд-во ВлГУ, 2014. 84 с.
101. Мелетинский Е. М. Сказки и мифы. *Мифы народов мира : энциклопедия*. В 2 т. Т. 2. / гл. ред. С. А.Токарев. Изд. 2-е. Москва : Советская Энциклопедия, 1988. С. 441–444.
102. Мензатюк З. Арніка : казка для дошк. віку. Київ : Веселка, 1993. 16 с.
103. Мензатюк З. Зварю тобі борщику. Львів : Вид-во Старого Лева, 2012. 60 с.
104. Мензатюк З. Київські казки. Львів : Вид-во Старого Лева, 2006. 95 с.
105. Мензатюк З. Макове князювання. Київ : Школа, 2008. 48 с.
106. Мензатюк З. Тисяча парасольок. Казки. Київ : Веселка, 1990. 48 с.
107. Мензатюк З. Чарівні слова : казочки про мову. Чернівці : Букрек. 48 с.
108. Мовчан Р. В. Модернізм в українській прозі 1920-х років : генезис, поетика, стратегії : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук : 10. 01. 01. Київ, 2009. 46 с.
109. Мовчун А. Кобзарева доня – дітям : Марко Вовчок і її твори у дитячому читанні). Початкова школа. 1999. №10. С. 49–52.
110. Мудрова Н. В. Мовна гра як засіб поетики власних назв. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.02.15. Донецьк, 2008. 19 с.

111. Мукаржовський Я. Мова літературна і мова поетична. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / ред. М. Зубрицька. Львів, 1996. С. 324–342.
112. Нагорна Л. Поняття «національна ідентичність» і «національна ідея» в українському термінологічному просторі. *Політичний менеджмент*. 2003. №2. С. 14–30. URL:
<http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/11617/02-Nagorna.pdf?sequence=1> (дата звернення: 20. 05. 2020).
113. Наумовська О. Онірична семантика простору смерті у фольклорі в контексті дискретності історичного тіла. URL:
<http://philology.knu.ua/files/library/folklore/37-2/7.pdf> (дата звернення: 05.04.16).
114. Неёлова А. Е. Повесть-сказка в русской детской литературе 60-х годов XX века : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Петрозавод. гос. ун-т. Петрозаводск, 2004. 249 с.
115. Нестайко В. З. Вибрані твори : в 2 т. Т. 2. Київ : Веселка, 1990. 511 с.
116. Нестайко В. З. Ковалі щастя, або Новорічний детектив. Київ : Майстер-клас, 2011. 48 с.
117. Нестайко В. З. Країна Сонячних Зайчиків : казкові повісті. Київ : Країна Мрій, 2010. 352 с.
118. Никанорова О. Штрихи до портрета Ірини Жиленко. *Поезії одвічна висота*. – Київ, 1986. С. 94–124.
119. Овчинникова Л. В. Русская литературная сказка XX века (история, классификация, поэтика) : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01; 10.01.09 / Моск. гос. открытый пед. ун-т им. М. А. Шолохова. Москва. 2001. 387 с. Овчинникова Л. В. Русская литературная сказка XX века : история, классификация, поэтика : учеб. пособие. 2-е изд., испр. и доп. Москва : Флинта : Наука, 2003. 312 с.
120. Олесь О. Княжа Україна. Київ : Школа, 2006. 254 с.

121. Павленко М. Півтора бажання. Казки з Ялосоветиної скрині. К. : Грані-Т, 2007. – 128 с. URL: <http://abetka.ukrlife.org/pivtora.html> (дата звернення: 23. 04. 2019).
122. Пархоменко Т.С. Гендерна культура українців: до постановки питання / Т. Пархоменко. URL: <http://archive.nndiuv.org.ua/fulltext.html?id=2321> (дата звернення: 18.12.2019).
123. Петрухіна Л. Е. Образи природи як стани екзистенції у поезії (теоретичний аспект) : автореф. на здоб. наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.06. Львів, 2000. 20 с.
124. Письменна Л. Як у Чубасика сміх украли : казки. Київ : Веселка, 1977. 48 с.
125. Полежаєва Т. Поетика новелістичної казки. *Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство*. Вип. XVII URL: http://www.nbu.gov.ua/Portal/Soc_Gum/Znprdgu/2007_17/pdf/polezaeva.pdf (дата звернення: 14.04.2020).
126. Пономаренко М. Сукня для весни : казки для дітей дошкільного віку. Житомир : Видавничо-поліграфічний відділ облполіграфвидаву, 1991. 32 с.
127. Присяжнюк С. С. Психологізм дитячих оповідань Володимира Винниченка (принципи і засоби зображення характерів) : автореф. дис. на здоб. наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.01. Кіровоград, 2006. 20 с.
128. Проблемы структурного описания волшебной сказки / Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов, Е. С. Новик, Д. М. Сегал. *Труды по знаковым системам-IV*. – Тарту, 1969. С. 86–135.
129. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Ленинград : Изд-во Ленингр. ун-та, 1986. 368 с.
130. Пропп В. Морфология сказки. 2-е изд. Москва : Наука, 1969. 168 с.

131. Пропп В. Русская сказка. Москва : Лабиринт, 2008. 379 с.
132. Рис Галина. Чому усміхаються ангели. *Зимові історії для дітей. Твори українських письменників*. Львів, 2011. С. 26–30.
133. Сабат Г. Жанрова стереотипія. Таксономія казок Івана Франка. *Слово і Час*. 2007. № 1. С. 50–57.
134. Сабат Г. Казки Івана Франка як естетико-поетикальна система : автореф. дис. на здоб. наук. ступеня д-ра філол. наук : 10.01.06; 10.01.01. Київ, 2009. 40 с.
135. Сабат Г. Казки Івана Франка: особливості поезики. «Коли ще звірі говорили» : монографія. Дрогобич : Коло, 2006. 360 с.
136. Савка Мар'яна. Казка про Старого Лева. Львів : Вид-во Старого Лева, 2012. 40 с.
137. Салюк Богдана. Особливості портретування персонажа бешкетника в дитячій літературі. URL: http://urccyl.com.ua/index.php?catid=14:2011-09-19-05-21-10&id=20:2011-10-22-20-56-40&Itemid=11&lang=uk&option=com_content&view=article (дата звернення: 14. 01. 2019).
138. Сізова К. Людина у дзеркалі літератури : трансформація принципів портретування в українській прозі XIX – початку XX ст. : монографія. Київ : Наша культура і наука, 2010. 356 с.
139. Силантьев И. В. Сюжетологические исследования. Москва : Языки славянской культуры, 2009. 224 с.
140. Символика цвета: розовый цвет. URL: http://www.fillosoff.ru/eastern_philosophy/76-pink.html (дата обращения: 15. 03. 2019).

141. Славова М. К вопросу о функциях фантастического в беллетристике для детей. *Проблемы детской литературы : межвуз. сб.* Петрозаводск, 1989. С. 78–85.
142. Словник символів / О.І. Потапенко, М.К. Дмитренко, Г.І. Потапенко та ін. URL: <http://ukrlife.org/main/evshan/symbol.htm> (дата звернення: 18.05. 2018).
143. Сорокотенко О. В. Літературна казка: порівняльний та типологічний аспекти : автореф. дис. на здоб. наук. ступеня канд. філол. наук : 10.02.15. Одеса, 1996. 16 с.
144. Стельмах Я. М. Голодний, злий і дуже небезпечний. *Митькозавр із Юрківки : повість та оповідання*, Харків, 2007. С. 3–60.
145. Стельмах Я. М. Вікентій Прерозумний. *Митькозавр із Юрківки : повість та оповідання*, Харків 2007.С. 67–103.
146. Сторчак Н. А., Караульна О. М., Десятов Д. Л. Науково-термінологічні засади дискурсу національної ідентичності. *Формування національної ідентичності учнівської молоді засобами суспільствознавчих дисциплін : науково-методичні матеріали*. Миколаїв, 2015. С. 7–21.
147. Сухомлинський В. О. Квітка сонця : притчі, казки, оповідання. Харків : ВД «ШКОЛА», 2011. 240 с.
148. Тамарченко Н. Д. «Эстетика словесного творчества» М. М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция. Москва : Изд-во Кулагиной, 2011. 400 с.
149. Тараненко О. В. Роль казки в становленні сприйняття художнього твору : автореф. дис. на здоб. наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.06. Донецьк, 1999. 20 с.
150. Теория литературы : в 2 т. : учеб. пособие : для студентов высш. учеб. заведений по специальности «Филология» / под ред. Н. Д. Тамарченко. – 4-е изд., стер. Т. 1. Москва : Академия, 2010. 509 с.

151. Тихолоз Н. Б. Жанрові модифікації казки у творчості Івана Франка : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Львів. нац. ун-т імені Івана Франка. Львів, 2003. 229 с.
152. Тичина Н. Сакральний час (Різдво Христове) як жанротворчий чинник. *Українська філологія: школи, постаті, проблеми: Зб. наук. праць Міжнар. наук. конф., присвяченої 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львівському університеті (Львів, 23–25 жовтня 1998 р.)*. Львів, 1999. Ч. 1. С. 379–385.
153. Ткачик О. В. Гендерні стереотипи в англomовному фольклорі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.02.04. Київ, 2008. 19 с.
154. Тютюнник Гр. *Облога: Вибрані твори*. Київ : Пульсари, 2004. 832 с.
155. Ужченко В. Д. Народження і життя фразеологізму. Київ : Радянська школа, 1988. 279 с.
156. Українка Леся. *Біда навчить*. Зібрання творів у 12 т. Т. 7. Київ, 1976. С. 21–25. URL: <https://www.l-ukrainka.name/uk/Prose/BidaNavchyt.html> (дата звернення: 12. 03. 2020).
157. Українка Леся. *Лелія*. Зібрання творів у 12 т. Т. 7. Київ, 1976. С. 29–38. URL: <https://www.l-ukrainka.name/uk/Prose/Lelija.html> (дата звернення: 18. 03. 2020).
158. Українка Леся. *Метелик*. Зібрання творів у 12 т. Т. 7. Київ, 1976. С. 15–16, <https://www.l-ukrainka.name/uk/Prose/Metelyk.html> (дата звернення: 28. 03. 2020).
159. Українська література для дітей : хрестоматія / упоряд. О. О. Гарачковська. Київ : ВЦ «Академія», 2011. 800 с.

160. Українське дошкілля : зб. вихов. матеріалів для укр. родин і дитячих садків / ред. Я. Чумак. Торонто, Онтаріо : Укр. вид-во «Добра книжка». 1977. Ч. 208. 472 с.
161. Фоменко В. Г. Українська урбаністична проза ХХ століття: еволюція, проблематика, поетика : автореф. дис. на здоб. наук. ступеня д-ра філол. наук : 10.01.01. Київ, 2008. 40 с.
162. Франко, Іван. Зібрання творів у 50 т. Т. 20. Київ : Наукова думка, 1979. 485 с.
163. Харчук Б. Горохове чудо : казки, оповідання, повісті. Київ : Веселка, 1991. 241 с.
164. Цалапова О. М. Міфопоетика казкового світу раннього українського модернізму (Дніпрова Чайка, Леся Українка, Олександр Олесь, Михайло Коцюбинський) : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / ДЗ «Луган. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка». Луганськ, 2010. 210 с.
165. Чередниченко Д. Мандри Жолудя : вірші, казки, оповідання. Київ : Школа, 2007. 224 с.
166. Четверікова О. Р. Монолог персонажа як різновид зображеної комунікації (на матеріалі англомовної художньої прози) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.02.04. Одеса, 2004. 21 с.
167. Шевчук В. Панна квітів : казки моїх дочок. Київ : Веселка, 1990. 184 с.
168. Шкловский В. Б. Старое и новое : кн. ст. о детской литературе. Москва : Дет. лит., 1966. 159 с.
169. Шліпченко С. Урбаністичні візії. *Гендерна перспектива* / упоряд. В. Агеєва. Київ, 2004. С. 234–250.
170. Шгонь Г. М. Духовний простір української ліро-епічної прози : монографія. Київ : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 1998. 316 с.

171. Шулінова Л. Словесна поетика Лесі Українки (поетизація семантики кольору) : автореф. дис. ...канд. філол. наук : 10. 02. 01. Київ, 1999. 19 с.
172. Яновская Е. В. Нужна ли сказка пролетарскому ребенку. 2-е перераб. и доп. изд. книги «Сказка как фактор классового воспитания». Харьков : Книгоспилка, 1925. 118 с.
173. Ярмиш Ю. Летуче дерево : казки. Київ : Веселка, 1985. 304 с.
174. Ярмиш Ю. У світі казки : літ.-критич. Нарис. Київ : Радянський письменник, 1975. 144 с.
175. Ярмыш Ю. Ф. Украинская советская литературная сказка (1917–1967 гг.) : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук : 10.01.03. Киев, 1974. 29 с.
176. Яскраве світло казок Зірки Мензатюк : пам'ятка для читачів мол. шк. віку / уклад. Н. О. Гажаман ; ред. Л. І. Стахурська. : ДЗ «Національна бібліотека України для дітей», 2008. 28 с.
177. Яусс Х.-Р. Средневековая литература и теория жанров. *Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9, Филология.* 1998. № 2. С. 96–120.
178. Frye N. *The Secular Scripture. A Study of a Romance.* Harvard : Univ. Press. Cambridge, 1976. 201p.
179. Kzylyova Vitalina. The parable basis of Emma Andijewska's fairy-tales. *Nauka i Studia: pedagogiczne nauki. Psychologia i socjologia. Filologiczne nauki.* 2013. № 11 (79). P. 114–120.
180. Lüthi M. *Märchen.* 4., durchges. u. erg. Aufl. Stuttgart : Metzler, 1971. XII, 121 p.
181. Sławiński J. Synchronie und Diachronie im literaturhistorischen Prozeß. *Literatur als System und Prozeß. Strukturalistische Aufsätze zur semantischen, kommunikativen, sozialen und historischen Dimension der Literatur.* München, 1975. S. 151–172.

Кизилова Віталіна. Динаміка української літературної прозової казки: монографія

У монографії осмислено розвиток української літературної казки від ХІХ століття до сучасності. Окреслено стан дослідження казки у вітчизняному літературознавстві, уточнено питання термінології, розглянуто версії класифікації літературних казок. Схарактеризовано казкові принципи відображення світу, своєрідність літературно-фольклорної взаємодії в різні історико-культурні періоди. Спостережено процес розбудови фольклорного первня художньою літературою, жанрові пріоритети й літературні традиції авторської казки, тенденції її розвитку. Простудійовано жанрові модифікації, тематичні групи, окремі питання поетики авторського казкового тексту.

Художній доробок письменників (Марко Вовчок, Леся Українка, Оксана Іваненко, Дмитро Чередниченко, Олександр Зима, Василь Сухомлинський, Валерій Шевчук, Всеволод Нестайко, Зірка Мензатюк, Іван Андрусак, Марина Павленко, Ігор Калинець, Борис Харчук, Юрій Ярмаиш, Ярослав Стельмах, Галина Малик, Ірина Жиленко, В. Близнець та ін.) розглянуто в історико-типологічному аспекті (проаналізовано окремі твори, тематичні групи, визначено їх місце в загальнолітературному контексті). Наголошено на узгодженості творів тенденціям розвитку української літератури для дітей та юнацтва, особливостях її поступу в різні історичні періоди. Зроблено акцент на відповідності казкових творів українських письменників їхнім суб'єктивно-авторським програмам, мистецьким інноваціям у площині жанру, стильовим здобуткам доби.

Розвиток прозової літературної казки постає як органічний процес жанрової еволюції, в основі якої – синтез

елементів фольклору й літератури, зв'язок з реальністю (побутовою, соціальною, політичною). Розмаїття конкретних форм новітньої літературної казки фіксує домінанту її художнього світу – авторська позиція.

Ключові слова: літературна казка, фольклорна казка, література для дітей та юнацтва, жанр, жанровий різновид, автор, індивідуальний стиль.

Kyzylova Vitalina. Dynamics of Ukrainian literary prose fairy tale: monograph

The monograph comprehends the development of Ukrainian literary fairy tale from the XIXth century to the present. The article outlines the state of the fairy tale research in Ukrainian literary studies, the issues of terminology are clarified, and the versions of the classification of literary fairy tales are considered. The author describes the fairy-tale principles of representation the world, the originality of literary and folk interaction in different historical and cultural periods. The process of development of the folklore source into fiction is observed as well as genre priorities and literary traditions of the author's fairy tale and trends in its development. Genre modifications, thematic groups, and individual questions of poetics of the author's fairy-tale text are studied.

Artistic works of the writers (Marko Vovchok, Lesya Ukrainka, Oksana Ivanenko, Дмитро Чередныченко, Olexander Zima, Vasil Sukhomlinsky, Valery Shevchuk, Vsevolod Nestaiko, Zvezda Menzatyuk, Ivan Andrusyak, Maryna Pavlenko, Ihor Kalinets, Borys Kharchuk, Yuri Yarmysh, Yaroslav Stelmakh, Halyna Malik, Iryna Zhilenko, Viktor Blyznets and others) are considered in the historical and typological aspects (some works and thematic groups are analyzed, also their place is determined in the

general literary context). It is emphasized on the consistency of the works with the trends in the development of Ukrainian literature for children and youth, and the peculiarities of its progress in different historical periods. It is also stressed on the correspondence of the fairy-tale works of Ukrainian writers to their subjective author's programmes, artistic innovations in their genre, and stylistic achievements of the century.

The development of a prose literary fairy tale appears as an organic process of genre evolution, which is based on the synthesis of the elements of folklore and literature, connection with reality (everyday, social, political ones). The variety of specific forms of the latest literary fairy tale fixes the dominant feature of its artistic world - the author's position.

Key words: literary fairy tale, folk tale, literature for children and youth, genre, genre variety, author, individual style.

Наукове видання

Віталіна Володимирівна Кизилова

ДИНАМІКА УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ ПРОЗОВОЇ
КАЗКИ

Монографія

Формат 60×84/16. Ум. Друк. Арк.. 13,0

Наклад 300 пр. Зам. № 2708-20

Видавець і виготовлювач ТОВ «Галком»

03115, м. Київ, вул. Львівська, 23,

Тел./факс (044)424-40-69, 424-56-26

Е-mail: ukraina.vdk@email.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 4538 від 17.05.2013