

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**  
**ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**  
**Загальноуніверситетська кафедра світової літератури та культури**  
**ім. проф. О.В. Мішукова**

**ЛІТЕРАТУРНА АНІМАЛІСТИЧНА КАЗКА В АНГЛІЙСЬКІЙ І**  
**УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРАХ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ**  
**СТОЛІТТЯ**

**Кваліфікаційна робота**

на здобуття ступеня вищої освіти “магістр”

Виконала: студентка 2 курсу 241-М групи

Спеціальності: 014.02 Середня освіта  
(мова і література (англійська))

Плясова Кристина Юріївна

Керівник: канд. філол. наук, доцент

Самарін Андрій Миколайович

Рецензент: канд. філол. наук, доцент

Лебедева Аеліта Володимирівна

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>3</b>
<b>РОЗДІЛ 1. Науково-теоретичні основи дослідження анімалістичної літературної казки в художньо-творчих просторах української та англійської літератур кінця ХІХ – початку ХХ століть.....</b>	<b>8</b>
<b>1.1. Літературна казка: її генеза, художньо-композиційні особливості та відмінності від фольклорної.....</b>	<b>8</b>
<b>1.2. Народна казка про тварин як праформа анімалістичної літературної казки.....</b>	<b>17</b>
<b>1.3. Анімалістична літературна казка: теоретичний аспект.....</b>	<b>23</b>
<b>РОЗДІЛ 2. Художні особливості та композиційно-сюжетний аналіз казкотворчості І. Франка (на прикладі його збірки «Коли ще звірі говорили»).....</b>	<b>29</b>
<b>2.1. І. Франко: сторінки творчого життя як митця-казкаря.....</b>	<b>29</b>
<b>2.2. Ідейно-художня своєрідність збірки анімалістичних казок «Коли ще звірі говорили»).....</b>	<b>38</b>
<b>РОЗДІЛ 3. Літературна казка Р. Кіплінга як взірець англійського літературно-казкового тваринного епосу (на текстовому матеріалі «Книги Джунглів»).....</b>	<b>53</b>
<b>3.1 Місце літературної казки у творчості Р. Кіплінга.....</b>	<b>53</b>
<b>3.2 Елементи неоромантизму та дарвінізму в збірці казок «Книга джунглів» Р. Кіплінга.....</b>	<b>61</b>
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>76</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>81</b>

## ВСТУП

**Актуальність дослідження.** На тлі різноманітних ідейно-художніх та жанрових пошуків літератури кінця XIX – поч. XX сторіччя привертає увагу факт звернення англійського і українського письменства даного періоду до жанру літературної казки. Митці, використовуючи літературно-казкову форму, прагнули розкрити особливості світовідчуття переломної епохи, зміни духовних орієнтирів суспільства.

Серед розмаїття використаних жанроформ літературної казки у межах вказаного періоду привертає увагу творчий факт утвердження і розвитку анімалістичної літературної казки як її різновиду. Незаперечним є науково-теоретичне твердження про особливості жанрового світу літературної казки як змістоформи, поєднаної на синтезі народно-казкових та літературних традицій, адже літературна казка виникає у процесі функціонування фольклорного жанру у художньо-естетичному просторі індивідуально-творчої діяльності письменника. Автори літературної анімалістичної казки у даному процесі звертаються саме до народних казок про тварин [12].

До її творення в українській літературі кінця XIX – початку XX сторіччя зверталися І. Франко, М. Коцюбинський, Леся Українка, О. Маковей, І. Крип'якевич, К. Поліщук, І. Дем'янчук, Є. Мандичевський та інші; в англійській літературі – М. Бонд, К. Грем, Р. Кіплінг, Л. Керолл, А. Мілн та інші. Поєднуючи літературні та народно-казкові традиції казок про тварин, дані письменники створили літературно-казкові твори, які не втратили своєї актуальності і значення і в умовах сьогодення.

На думку дослідників, найкраще закономірності будь-якого літературного факту, явища, процесу найефективніше

прослідкувати на вершинних письменницьких текстах [25]. Без сумніву, саме літературні анімалістичні казки І. Я. Франка та Р. Кіплінга стали найбільш значним і вагомим досягненням даного жанрового різновиду в українській та англійській літературі кінця XIX – початку XX сторіччя, особливо їх найвідоміші збірки «Коли ще звірі говорили» та, звісно, «Книги Джунглів». [11, с. 93]

Відтак, як літературознавча проблема вивчення анімалістичної казки кінця XIX – початку XX сторіччя на матеріалі казок І. Франка та Р. Кіплінга потребує розгляду у двох аспектах: теоретичному – розуміння її особливостей як жанрового різновиду літературної казки та виділення тих провідних рис, які визначають її специфіку, – та практичному – текстуальному аналізу конкретних авторських казок даного типу з метою розкриття їх образно-художньої своєрідності. Теоретичний аспект дослідження характеризується наявністю численних науково-теоретичних праць з особливостей літературної казки взагалі; що ж стосується літературознавчих досліджень власне анімалістичної літературної казки, то відзначаємо їх появу лише в новітньому науковому просторі. Серед них найбільш вагомими є наукові розвідки Д. Брюйер, Р. Ботіхеймер, А. Мостепанова Є. Перемишлева, Ю. Проценко, Г. Сабат, М. Стріхи, Н. Тихолоз, Ю. Ярмиша та інш.

Текстуальний та ідейно-естетичний аналіз казок І. Франка характеризується наявністю численних наукових розвідок, досліджень І. Березовського, О. Дея, Я. Закревської, Г. Сабат, Н. Тихолоз, Ю. Ярмиша та інших. Авторські казки Р. Кіплінга у своїх роботах аналізують А. Мостепанов, А. Скрябіна, М. Стріха, Е. Перемишлев, Ю. Проценко, Дж. Толкін, Дж. Зайпс та інші.

У працях цих літературознавців фіксуються особливості проблематики та персоносфери казок даних збірок, їх авторська ідейно-художня своєрідність, вказується на значимість і важливість

певних творів тощо. Такий стан наукового вивчення проблеми функціонування літературної казки про тварин у творчості І. Франка та Р. Кіплінга і створює художньо-прагматичні передумови для комплексних типологічно-наукових досліджень особливостей функціонування літературних анімалістичних казок в українській та англійській літературі кінця XIX – початку XX століття, спираючись на вершинні її досягнення.

**Зв’язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дипломну роботу виконано згідно з планом науково-дослідної роботи загальноуніверситетської кафедри світової літератури та культури імені проф. О.Мішукова Херсонського державного університету в рамках комплексної наукової теми «Літературний процес в історико-культурному контексті: методологія, проблеми та перспективи дослідження» (№ державної реєстрації 0117U006886).

Актуальність даного новочасного дослідження зумовлює його **мету** – систематизувати і узагальнити провідні тенденції розвитку анімалістичної літературної казки як авторської літературно-казкової жанроформи на прикладі вершинних літературно-казкових здобутків (І. Франко та Р. Кіплінг) у типологічному аспекті.

Реалізація мети передбачає виконання таких **завдань**:

- здійснити огляд та аналіз даної проблеми;
- розкрити жанрові особливості літературної казки та її зв’язок з народно-казковим епосом;
- розглянути теоретичні концепти літературної анімалістичної казки як жанрово-стильового різновиду авторських казок;
- з’ясувати особливості виникнення, семантики, персоносфери збірок казок І. Франка «Коли ще звірі говорили» та Р. Кіплінга «Книга джунглів»;

- окреслити типи співдії авторських та народно-казкових компонентів у збірках анімалістичних казок І. Франка та Р. Кіплінга;
- ідентифікувати типологію розвитку анімалістичної літературної казки І. Франка та Р. Кіплінга як образно-художньої системи літературно-казкових просторів Англії і України в кінці XIX – початку XX століття.

**Об'єктом роботи** виступають збірки казок І. Франка «Коли ще звірі говорили» та Р. Кіплінга «Книга Джунглів» як змістоформи літературної анімалістичної казки в українській та англійській літературі кінця XIX – початку XX сторіччя.

**Предмет дослідження** – генеза, структура, образно-художня своєрідність та типологія анімалістичних казок обраних збірок митців.

**Методи дослідження.** Для реалізації мети та завдань дослідження були використані такі літературознавчі методи: системно-функціональний, культурно-історичний, порівняльний, описовий, контекстуальний, біографічний.

**Наукова новизна.** Розвиток та становлення англійської та української авторської анімалістичної казки в творчо-літературних реаліях України та Англії кінця XIX – початку XX століття, передумови її виникнення, специфіка та неповторність образної системи, тематики та проблематики поглиблено розглядаються в цілісному, синтетичному вимірах. Відповідно, текстуальний аналіз авторських анімалістичних казок проведено крізь призму дифузійного синтезу їхніх функціональних структурних елементів – домінантного начала автора та народної праформи як незмінного атрибуту даної жанроформи. При цьому, акцент у дослідженні зосереджено саме на тих новаціях, які були внесені обраними письменниками-казкарями, – І. Франко та Р. Кіплінгом – які

вплинули на особливості становлення та формування жанрової специфіки анімалістичної літературної казки Англії та України.

**Практичне значення одержаних результатів.** Матеріали проведеного дослідження можуть бути використані для подальшого вивчення розвитку та функціонування анімалістичної літературної казки Англії та України в кінці XIX – початку XX століття. Вони можуть бути використані під час викладання курсів та спецкурсів із теорії літератури, літературознавства, історії культури та літератури, культурології тощо, а також у шкільній практиці.

**Апробація результатів дослідження.** Результати дослідження обговорено й схвалено на засіданні загальноуніверситетської кафедри світової літератури та культури імені проф. О.Мішукова Херсонського державного університету (грудень, 2019). Матеріали дослідження були покладені в основу виступів: 1. на Всеукраїнській науково-практичній студентській конференції, присвяченій пам'яті професора О. Мішукова (грудень, 2017 року, м. Херсон); 2. на V Всеукраїнській науково-практичній конференції «Український філологічний дискурс очима молодих науковців» (квітень, 2019 року, НПУ ім. М.П. Драгоманова, м. Київ).

**Публікації.** За темою роботи опубліковано статті: 1. «Авторський світообраз літературних анімалістичних казок І. Франка (на матеріалі збірки «Коли ще звірі говорили»)» у Студентському науковому віснику НПУ ім. П. Драгоманова, вип. 7 (м. Київ, 2019); 2. «Авторський світообраз літературних анімалістичних казок І. Франка (на матеріалі збірки «Коли ще звірі говорили»)» у науковому збірнику «Магістерські студії» (м. Херсон, 2019).

## **РОЗДІЛ 1. Науково-теоретичні основи дослідження анімалістичної літературної казки в художньо-творчих просторах української та англійської літератур кінця ХІХ – початку ХХ століть**

### **1.1. Літературна казка: її генеза, художньо-композиційні особливості та відмінності від фольклорної**

Як відомо, казки – найдавніший жанр усної народної творчості, побудований на вигадці та вимислу, класичний взірець фольклору, тексти яких стверджують віру в перемогу добра і справедливості в житті людини. За фантастичністю казкової фабули та її вигадки приховані справжні людські стосунки. Гуманістичні ідеали, життєстверджуючий пафос надають казкам художньої переконливості і підсилюють їхній емоційний вплив на слухача. У казках кожного народу загальнолюдські теми та ідеї отримують своєрідне національне втілення.

Науковий інтерес до казки (як фольклорної, так і літературної) прокидається тільки в ХІХ ст. Дослідження цього жанру мають різносторонній характер, проте максимальну увагу зосереджено на питанні його походження та історичного розвитку. Актуальність цієї проблеми пояснює Дж. Р. Толкін: «Історія (...) казок, можливо, складніша ніж історія людства, і, принаймні, така ж складна, як історія людської мови» [47, с. 230].

Зазначаємо, що попри існування багатьох теорій розкитку казкового жанру, у сучасному літературознавстві найбільш прийнятною є така теорія розвитку казкового жанру: *міф – фольклорна казка – літературна казка*. Так, Н. Фрай стверджує, що казка стала першим жанром, який ознаменував перехід від міфологічної свідомості до власне літературної: міф втратив свій



світоглядний санкретизм та сокрально-магічний ареол і трансформувався у казку, покликану не впливати на космічний універсум, а розважати реципієнта [48, с. 251]. Генетичний зв'язок казки з міфом обгрунтовує також Е. Мелетинський: «Відміна специфічних обмежень на розповідання міфу, допущення в коло слухачів невтаємничених (жінок та дітей) тягнуло за собою мимовільну настанову оповідача на вигадку, підкреслення розважального моменту й неминуче – ослаблення віри в достовірність розповіді (...) Первісна сувора достовірність поступається місцем несуворій, що сприяє дедалі більш усвідомленому вільному вимислу» [28, с. 48].

Не викликає сумнівів факт, що міф присутній у казці як генотип – історично сформований надіндивідуальний код, який вводить твір до системи норм традиції, що врешті решт дозволяє їй досягнути повної автономії і повноправно утвердитися серед інших фольклорних жанрів, а згодом активно розвиватися і у формі авторської літературної творчості [36, с. 96]. Пояснення знаходимо у Н. Тихолоз: «протягом тисячоліть фольклор і література розвивалися паралельно, синхронно – як дві взаємопов'язані підсистеми художньої словесності, її онтологічні форми, кожна з яких жила своїм життям, а проте обидві вони існували не ізольовано, а в повсякчасній взаємодії. У руслі цієї співдії перебувала й казка: займаючи міцні позиції у фольклорі, цей жанр поступово почав просочуватися у літературу» [44, с. 21].

Механізм «переходу» народної казки в літературну детально описав американський дослідник Дж. Зайпс, порівнявши останню із мімом. Мім – біологічний термін Р. Докінза, що означає поведінковий чи культурний стереотип, який передається від покоління до покоління не генетично, а шляхом імітації [57, р. 54]. Спроектуювши цей термін у площину літератури, Зайпс наповнив

його новим змістом: літературна казка-мім є носієм певної інформаційної моделі, що генерується фольклорною казкою; основне її призначення – донести цю нову інформацію до суспільства. Термін інформація у даному контексті розпадається на дві категорії: загальна інформація – вірування та уявлення про реальний (матеріальний) та надприродний (духовний) світи, а також часткова інформація – актуальні для рецепієнтів суспільні проблеми, конфлікти, протиріччя тощо.

Літературна казка-мім проходить чотири етапи формування:

1. Асиміляція інформації індивідом (письменником);
2. Збереження новоутвореного комплексу інформації в пам'яті;
3. Вербалізація літературної казки-міма, вираження у формі, що може бути сприйнята іншими (наприклад, книга);
4. Передача інформації суспільству.

На думку автора, головна функція літературної казки – соціалізуюча, що полягає у донесенні соціально значущої та естетично оформленої інформації іншим, які, отримавши її, формують мікросуспільство об'єднане довкола спільного розуміння тексту-міма (за основу взята концепція мовного суспільства Б. Стока). [57, р. 60]

Отже, за Дж. Зайпсом, літературні казки беруть свій початок із народних, поступово їх адаптують і в один момент «відриваються», починаючи самостійне існування. [57]

О. Горбонос стверджує, що взаємодія народноказкових і авторсько-творчих елементів у архітроніці літературної казки зумовлює перманентний розвиток її жанрової матриці [12, с. 18]. На думку С. Плетесюка, саме інтерес письменника як творчої індивідуальності до народної казки і спричинив виникнення казки літературної. [34, с. 61]. Ідентична наукова позиція зафіксована у дослідженнях Ю. Ярмиша, Л. Брауде, Т. Леонової,

М. Липовецького, Н. Тихолоз, які також стверджують, що саме народна казка мала найістотніший вплив на формування літературного казкового жанру.

Отже, праобразом, першоосновою, внутрішньою формою літературної казки є казка народна, від якої вона перейняла головні принципи структурної організації, певні схеми моделювання сюжету, образи тощо.

Незважаючи на те, що літературна казка унезалежнилась від народної у плані змісту й зовнішньої форми, усе ж її архітекстуальний зв'язок з фольклорною казкою зберігається на рівні форми внутрішньої. Як зазначає Н. Тихолоз, природу літературної казки неможливо зрозуміти без урахування жанрової матриці її історичного «лона» – казки фольклорної, з якої вона народилася [43, с. 20]. Підтвердження знаходимо і в Ю. Ярмиша: «Літературна казка є дітищем казки народної, від якої вона походить» [56, с. 39].

Відтак, жанрова матриця літературної казки знаходиться у постійній динаміці, зумовленої складною взаємодією народноказкової традиції та авторського вимислу.

Навіть поверхневий аналітичний зріз дає змогу побачити у тексті літературної казки елементи народної (схожі сюжетні ходи, традиційні образи персонажів, елементи лінгвостилістичної організації), що засвідчує тісний взаємозв'язок цих жанрів. Водночас, як зазначає О. Нефьодорова, проблему відображення традиції в нових текстах не можна звести до інвентаризації традиційних елементів, оскільки взаємодія старого і нового текстів – завжди двосторонній процес [31]. Так, літературна казка використовує традиційні елементи фольклорної казки, проте не механічно, а створюючи на їхній основі власну традицію казкової оповіді.

Оскільки літературна казка прямо чи безпосередньо пов'язана з народною, відповідно актуальності набуває інша проблема – виявлення та дослідження її особливостей. Виникнувши на основі фольклорної казки та звертаючись у процесі свого творення до її основних жанрових ознак, авторська характеризується наявністю жанрово-стильових особливостей, характерних лише ній.

Ми вважаємо, що найперше, що розмежовує літературні і народні казки – це «писемність» авторської казки та «фольклорність», усність народної.

«Писемність» літературної казки прогнозує індивідуально-творчу, персональну домінанту – «усвідомленого» автора. Даний жанр спрямований на розкриття, перш за все, індивідуально-творчого, авторського і висловлює його особистісне розуміння життя, яке в провідних аспектах і гранях подібне народним духовним цінностям, висловленим у фольклорному казковому жанрі. [30, с.56].

За довгі роки свого становлення і розвитку авторська казка стала універсальною, охопивши усі явища оточуючого життя і природи, досягнень науки і техніки; завжди була і є безперервно пов'язаною із соціально-історичним життям народу, нації. Адже літературна казка, як плід роботи конкретного автора, який належить до свого часу, несе у собі сучасні для тієї епохи ідеї, піднімає актуальні проблеми тощо, бо «наближення казки до сучасності, перенесення дії у наші дні змінює і поведінку героя, і саму її ідею» [23, с. 104]. Народна ж казка, у свою чергу, передаючись із покоління в покоління і побутуючи протягом багатьох віків, має відбиток архаїчних форм світосприйняття.

Ще однією відмінністю літературних казок від фольклорних можемо виділити композиційно-сюжетну побудову текстів. Слід підкреслити, що авторська казка, маючи автора, вже не належить до

народних жанрів, а тому творча фантазія митця-казкаря не знає обмежень. Однак, це не заважає йому, наприклад, використовувати традиційних фольклорних героїв у властивій їм ролі. Проте сюжети народного та авторського епосу значно відрізняються: сюжети фольклорних є традиційними, певною мірою заданими, у той час як сюжет казки літературної цілковито залежить від її автора, а народна традиція при цьому може використовуватися ним як джерело натхнення.

Розглядаючи образну систему як елемент компаративного аналізу даних жанроформ, необхідно ще раз зазначити, що однією із жанрових ознак казки є настанова на свідому вигадку. Наявність фантастики зумовлює специфічну образність народних казок: на кожному кроці слухач/читач зустрічається з надприродними можливостями звичайних людей, які за примхою долі опиняються у неймовірних ситуаціях; фантастичними істотами; тваринами, наділеними людськими якостями; чарівними предметами тощо.

Особлива структура образу у народних і літературних казках значно відрізняються одна від одної: тенденції до розкриття типового в зображенні персонажів шляхом узагальнення і навіть абстрагування в фольклорі змінюється індивідуалізацією казкового героя в авторському епосі; статичність усіх персонажів та постійність їх функцій – динамічністю, можливістю змінювати свої функції з розвитком сюжету; лаконічність портретних та психологічних характеристик персонажів, які переважно розкриваються через вчинки та у діалогах, – обширністю, важливістю даних рис персонажів для кращого розуміння образу героя тощо. [17]

Літературні казки характеризуються необмеженою кількістю персонажів, що існують в межах одного твору, тоді як в межах народної традиції прийнято переносити персонажів з однієї казки в

іншу, зберігаючи при цьому їх функції. При цьому основна дія, зазвичай, будується на невеликій кількості головних героїв, однак система та ієрархія персонажів значно ускладнюється, з'являється велика кількість другорядних. [34, с. 64]

Стиль народної та літературної казок також значно відрізняється. Під терміном «стиль» маємо на увазі «сукупність особливостей, що вирізняє певний текст з-поміж інших» [15, с. 227]. Так, для фольклорної казки характерні традиційні форми зачину та кінцівки, наявність конструкцій, що постійно повторюються, використання розмовної мови, повторювані прийоми оповіді та трьохступенева побудова сюжетної лінії. Літературна казка нерідко позичає у фольклорної її стилістичні особливості для створення особливої атмосфери казковості, проте інтенсивність їх використання залежить тільки від волі автора: нерідко він ускладнює побудову фраз, надає правильності їх структурі.

Отже, сучасна літературознавча думка свідомо того, що літературна казка у жанровій системі літературно-художнього процесу як явище самобутнє та багатогранне виникла на основі народної казки, фольклорної фантастичної змістоформи. Результатом даної естетично-художньої трансформації стає створення таких письменницьких казкових змістоформ, які вбирають лише основні етико-естетичні закони народної казки. Виникають літературно-казкові твори, які характеризуються відсутністю прямого запозичення фольклорних сюжетів та образів; авторські тексти, які до відкритого використання «фольклорних сюжетів, образів, можуть і не вдаватися»; літературні казки із суто авторською сюжетно-образною системою [9, с. 374]. Саме таким шляхом створилися найвідоміші літературні казки Г. Андерсена, С. Топеліуса, А. Ліндгрена, Ю. Олеші, Г. Тютюнника, В. Близнаця, В. Сухомлинського та інші.

Можемо стверджувати, що літературна авторська казка завжди зберігає глибинні, сутнісні елементи народної казки як фольклорного жанру – проголошення віри в торжество добра і справедливості, обов'язкової перемоги добра над злом [8, с.175].

Відтак, даний історико-літературний рух авторської казки, її характерні риси найбільш чітко відбиті у визначенні літературної казки, яке належить відомій дослідниці скандинавської літератури Л. Брауде, яка розуміє літературну казку як «авторський художній прозаїчний або поетичний твір, заснований або на фольклорних джерелах, або придуманий самим письменником, але у будь-якому випадку підпорядкований його волі; твір, переважно фантастичний, малюючий пригоди вигаданих або традиційно казкових героїв і в деяких випадках орієнтоване на дітей»; твір, в якому «чаклунство, диво грає роль сюжетноформуючого чинника, допомагає охарактеризувати персонажів» [8, с. 37]. Саме дане теоретичне положення літературної казки буде покладено в основу нашого дослідження.

Жанротворча продуктивність літературної казки значно перевершує можливості фольклорних текстів. Звідси, принципи її класифікації характеризуються багатогранністю підходів до систематизації авторських фантастичних творів, на відміну від науково-методологічних засад фольклористики. Зокрема, традиційним, прийнятим науковцями-фольклористами є поділ саме народних казок на *казки про тварин* (птахів, рослин, комах), *чарівні* (їх іноді називають героїчні чи фантастичні) та *суспільно-побутові* (реалістичні, новелістичні) з окремими розгалуженнями чи підвидами у кожній з названих груп [5, с. 247].

Сучасна літературознавча наука характеризується багатством підходів до класифікації літературних казок. Так, за адресатно-рецептивною спрямованістю літературні казки поділено на твори

для дітей, дорослих і дітей, як запропонувала Л. Брауде [7]. За формою організації художнього мовлення Л. Брауде, Ю. Ярмиш, Т. Леонова, І. Лупанова, Н. Тихолоз виокремили поетичні, прозові та драматичні казки. Сучасна дослідниця Н. Тихолоз в основі класифікації літературних казок використовує поділ літературно-казкових творів на групи за їх домінантною естетичною функцією, виділяючи казки: 1) розважально-дидактичні, 2) сатиричні, 3) філософські [44, с. 91-92].

У плані нашого дослідження важливим є той науковий факт, що саме вказаний дослідник пропонує застосувати з деякими поправками до класифікації літературних казок науково-фольклористичний поділ народних казок на казки про тварин, фантастично-пригодницькі, героїчні, соціально-побутові казки [44, с. 93].

Попри всі труднощі й всю умовність даної класифікації виділення казок про тварин в окрему групу літературних казок має наукове обґрунтування. Як свідчить і світовий, і вітчизняний літературний процес існує ряд авторських казок, які не можна віднести до жодної іншої змістоформи, адже дані письменницькі твори характеризуються такою специфічною художньо-образною ознакою, коли основним об'єктом чи суб'єктом письменницької розповіді у них стає тварина. Процес формування таких казок відбувався протягом тривалого часу, збагачувався новими сюжетами, типами персонажів, виробляв певні художньо-структурні особливості. Без сумніву, як різновид літературних казок вказані авторські змістоформи виникають на основі взаємодії народно-казкових і авторсько-творчих елементів у їх художньо-образній структурі. Саме на цій позиції процесу їх творення та функціонування у літературі, зокрема дитячій стоять сучасні



дослідники Ю. Проценко [35], О. Мостепанов [29], Ю. Ярмиш [56], Н. Тихолоз [43, 44], Г. Сабат [40] та інші.

Відтак, у плані нашого дослідження важливо відзначити основні риси саме народних казок про тварин як праформу виникнення літературних анімалістичних казок.

## **1.2. Народна казка про тварин як праформа анімалістичної літературної казки**

Казкознавство як галузь фольклористики має вже достатньо напрацювань, деякі з яких у хронологічних межах сягають доби князівських літописів. Дослідження української казки відбувалося переважно упродовж двох минулих століть і триває до теперішнього часу. Володіючи багатою народнопоетичною спадщиною, фольклористи підготували ґрунт для глибокого дослідження казки як народно-поетичної домінанти.

Генетичний і типологічний підходи до вивчення казки створили передумови для її поділу за формою та видами (казки про тварин, фантастичні, пригодницькі, побутові казки – у тому числі сатиричні, гумористичні, казки-притчі, казки-байки тощо). При цьому кожна таку групу чи цикл науковці відзначали своїми, притаманними лише їм особливостями побудови художнього образу, характерними прийомами типізації дійсності, засобами композиції. [16, с. 30]

Найдавнішим жанровим різновидом фольклорних казок вважають саме анімалістичні народно-казкові тексти. Головними дійовими особами у даному виді казок є тварини, що і слугує основним критерієм виділення їх в окрему групу. Іноді у цих казках фігурують і люди, однак їхня роль другорядна; вони – лише об'єкт дій головного персонажа – звіра чи птаха; оповідь ведеться з

погляду тварин, а не людей. Ця властивість казок про тварин кардинально відрізняє їх від чарівних, у яких функція тварин лише допоміжна. При цьому не слід прирівнювати казки про тварин для оповідей із життя звірів. Тварини як персонажі казок не тотожні своїм зоологічним прототипам. Хитрість лисиці, тупість вовка, похливість зайця, тугодумність та повільність ведмедя – усе це не об'єктивні ознаки живих істот, а продукти художньої вигадки, специфічно казкової фантастики. [44]

Зародився цей жанровий різновид фольклорних казок ще в докласовому суспільстві і спирався на виробничу діяльність первісної людини: його виникнення пов'язують з тотемістичними віруваннями, культом тварини як покровителя і захисника роду. Наприклад, в українському народному тваринно-казковому епосі вбачаються відголоски уявлень слов'ян про влаштування світу. Так, яйце — символ народженого світу, повноти буття; світове дерево (яблуня, верба, береза, клен) — зв'язок між небесними й земними рівнями буття; змієборство — протистояння добра і зла; жива і мертва вода; камінь — вхід і вихід з потойбічного світу тощо.

Казки про тварин і сьогодні зберегли залишки анімістичного світогляду наших предків, які наділяли живих істот людськими рисами. Однак, поступово певні елементи магичності, міфологічності зникли і подібні твори набули форми захоплюючих повчальних «байок». Взагалі, літературознаці часто вказують на спорадичне використання алегоризму і дидактичної спрямованості у текстах «звіриного епосу» [за Л. Дунаєвською]. Саме така думка призводить до жанрового сплутання казки про тварин із байкою. І хоча в українській етнологічній свідомості XIX ст. терміни «байка» та «казка про тварин» незрідка ототожнювалися, усе ж сьогодні мусимо чітко розрізняти ці два різні жанри.

Ідейно-сюжетна спрямованість байки – акцентування на певній психологічній чи фізичній ваді, яка висміюється з відвертою дидактично-моралізуючою метою. Казка про тварин же, як правило, позбавлена прямої повчальності. Образи звірів тут досить самостійні й повнокровні; їхні функції зовсім не зводяться до схематичного позначення певних соціально-етичних категорій. Тварина у байці – це тільки засіб алегоричного «маскування» людських рис, сатиричний образ – знак певної абстрактної ідеї, а не характер персонажа. Тобто, якщо байка інакомовно зображує людей у звірячій подобі, то казка змальовує саме звірів, які є лише *подібними* для людей. [16, с. 30]

І справді, тварини у казках наслідують людей: товаришують між собою, ходять один до одного у гості, сваряться, ворогують, зрештою, спілкуються «по-людські» тощо. Чимало казкових образів набули алегоричного значення, символізують певну рису поведінки чи діяльності. Так, наприклад, лисиця стала символом хитрості, підступності, вовк – жорстокості, заєць – полохливості, кінь – працьовитості, собака – вірності тощо. Проте, водночас їхні образи не такі однобічні, функціонально-обмежені, як у байках. Таким чином, наприклад, Лисичка може бути не тільки хитрою, а й співчутливою, щиро прагнути допомогти Зайчикові вигнати Козу-Дерезу з його хатки; а Коза в свою чергу – не тільки сварливою і бездушною («Коза-Дереза»), а й чесною трудівницею і люблячою матір'ю («Вовк та семеро козенят»).

Щоправда, до певної міри вони діють відповідно до своєї біологічної природи: півень співає, лисиця живе у норі (втім, як і завжди), ведмідь уповільнений і сонливий тощо. Усе це надає казкам характеру художньої переконливості та достовірності. У казках про тварин, на відміну від казок чарівних (де роль фантастики дуже велика), чудеса і чарівництво має своєрідні форми

вираження; є дії персонажів, що не відповідають вчинкам їхніх прототипів у житті.

Відтак, алегоризм, сатира, прямий, програмований дидактизм не властиві казці про тварин як жанровому різновиду. Щоправда, казкові сюжети цілком можуть використовуватися із сатиричною чи повчальною метою, слугувати основою для створення байок; проте в такому разі маємо справу вже із жанровою трансформацією. [17]

Події і явища, про які розповідається в анімалістичних казках, відбивають багато сторін навколишньої дійсності. А оскільки, як вже було сказано вище, тварини в казках часто є носіями людських рис і якостей (виступають як алегоричні образи), то казки викликають у дітей-читачів почуття зневаги до негативних персонажів, до таких їх рис, як боягузство, лінощі, грубість, хижацтво, і пошану до позитивних героїв, захоплення їх рішучістю, хоробрістю, винахідливістю, чесністю, чуйністю, справедливістю та ін. Адже діти як основні на противагу дорослим не сприймають казкові образи як певні соціальні типи. Вони звертають увагу тільки на те, як ведуть себе звірі, засуджують їхню поведінку, взаєностосунки, егоїзм, паразитичний спосіб життя, але поважають їх позитивні риси. [16, с. 31]

Основою композиції служить будова сюжету, який складається з кількох разово повторюваних епізодів (мотивів) зустрічі. Іноді казка будується на антагонізмі свійських тварин із лісовими звірами; дуже характерна для розвитку дії зустріч тварин один з одним, яка стає початком цілої низки інших зустрічей. Композиція казок про тварин характеризується простотою і прозорістю; нерідко вони є одноепізодними [4, с. 12]. Найприкметніша особливість будови цього типу казок – нанизування епізодів. Вельми типова для казок про тварин так звана кумулятивна, або ланцюгова, структура.

Специфічною рисою казок про тварин є, так би мовити, їх взаємна сюжетна «гравітація», септо здатність до «нанизування» різнорідних мотивів при відсутності стабільного, константного складу сюжету. Більшість цих казок як відзначає В. Пропп, «(...) не володіє сюжетною самостійністю, а тільки деякою особливою сполучуваністю, тяжінням одна до одної, і хоча іноді вони могли б розказуватися самостійно, фактично майже ніколи не розказуються окремо» [36, с. 168].

З моральної точки зору можна виділити дві ідейні основи казок про тварин: прославляння товариства, завдяки якому слабкі перемагають злих і сильних, і прославляння самої перемоги, яка приносить слухачам моральне задоволення. Для казок про тварин характерний яскравий оптимізм: слабкі завжди виходять зі складних положень. Він підтримується комізмом багатьох ситуацій і гумором [4].

Казки про тварин відрізняються здебільшого нескладною побудовою, динамічністю у розгортанні сюжету (численні зустрічі, швидка зміна ситуацій), діалогічністю (часто у віршованій мові), великою кількістю звуконаслідувальних слів, повторенням одних і тих же дій, характеристик і висловів, що є одним із засобів типізації образів у фольклорі і одночасно сприяє кращому запам'ятовуванню змісту. Все це робить казки про тварин дуже доступними дитині і сприяє кращому запам'ятовуванню текстів. «Казки про тварин мають розважальний, «ігровий» характер, тому їх так люблять маленькі слухачі», – відзначає Е. Померанцева [37, с. 12].

Мовлення героїв казок про тварин часто індивідуалізується, і саме тому їх легко інсценізувати; а відомо, як діти захоплюються читанням твору за ролями. Оповідачі говорять грубим голосом за вовка чи ведмедя, тоненьким – за зайчика, улесливо-лукавим – за лисицю тощо.

Саме через такі риси іноді анімалістичні народні казки іменують дитячими. Таке означення не безпідставне ще й тому, що рецепцію цих казок супроводжує, як подає В. Бахтіна, за даними фольклориста А. Нікіфорова, певна вікова закономірність – «(...) абсолютна втрата зацікавлення казкою про тварин у людей в періоді зрілості, змужніння, середніх років і відродження інтересу до них у віці бабусь та дідусів». [30, с. 83]

Те, що казки про тварин призначалися для розповіді дітям, наклало відбиток і на їх художню форму. Вони невеликі за обсягом, часто в них переважають діалоги, багато пестливих слів та характерних фольклорних епітетів (*крутії гори, бистрії води* та ін.), повторюються розмовні й пісенні формули. Увага зосереджується не стільки на характерах дійових осіб, скільки на подіях і вчинках, на ситуаціях.

У казках про тварин діалогізм розвинений значно більше, ніж в казках іншого типу, тому казки про тварин інколи визначають як казково-драматичний жанр. Ця діалогічність розвиває дію, репрезентує ситуації, відображає психологічний стан персонажів.

Відтак, анімалістичні казки реалістично відтворюють життя і побут народу, його мрії й сподівання, збуджують фантазію дитини, розширюють її уявлення про світ, вчать життєвому досвіду, виховують чесність, правдивість, товариську, взаємодопомогу. Переможцем у таких казках здебільшого виходить позитивний герой – в цьому знаходить вияв глибокий народний оптимізм. [11, с. 94]

Так, наприклад, казка «Колосок» у дохідливих для сприймання картинах вшановує дбайливість і чесну працю півника, протиставляє їм пустотливість і бездумність мишенят, які були покарані за свої лінощі. А у казці «Котик і півник» розповідається про дружбу, прославляється взаємодопомога і виручка в біді. Котик

завжди прагнув дати півникові добру пораду, був уважним до нього, докладав всіх зусиль, щоб виручити його з біди. Він помстився над підступною і хижою лисицею, визволив і повернув до життя друга – півника.

Відтак, виходячи з величезної популярності анімалістичних народних казок, до їх літературного опрацювання не раз зверталися письменники, інтерпритуючі відомі народно-казкові тексти, трансформуючи їх «на свій лад». Саме така популярність даного виду фольклорних казок і зумовлює інтерес письменників до створення власне анімалістичних літературних казок.

### **1.3. Анімалістична літературна казка: теоретичний аспект**

Як вже було сказано вище, XIX – XX століття вважають періодом інтенсивного розвитку художньої літератури для дітей і молоді в багатьох країнах світу, адже саме у XIX ст. виникає наука фольклористика. [13, с. 37] Учені-фольклористи збирали і вивчали зразки усної народної писемності, в тому числі й народні твори для дітей, а казки, легенди й пісні почали друкувати та інтерпретувати для дитячого читання.

Слушною є думка Ю. Проценко, що «на сьогодні немає усталеної дефініції цього виду літературної казки, недостатньо вивчено історію його формування та взаємозв'язки із суміжними жанрами, не розроблено методологію та методику поетологічного аналізу даного жанру». [35, с. 3]

Отже, як жанрово-стильова модифікація літературної казки авторська анімалістична казка, з одного боку, зберігає зв'язок із народною казкою про тварин, а з іншого – шляхом переказу або літературної обробки народно-казкових сюжетів тваринного епосу її автором, письменником стає формою розкриття його позиції,

світогляду, етичних переконань, поглядів тощо, але з обов'язковою умовою збереження етико-естетичної системи народної казки про тварин. У даному процесі насамперед спираємось на провідні теоретичні концепти Ю.Проценко як дослідниці літературно-аніمالістичного формату. [35]

Науковець вважає, що *літературна аніمالістична казка* – це авторський твір, сформований на основі жанрової матриці народної казки, в якому тварини діють як повноправні персонажі (або на рівні з персонажами-людьми). Будучи формою засвоєння традиції, літературна казка про тварин разом з тим відрізняється від фольклорних жанрів-прецедентів домінуванням індивідуальної художньої свідомості, що виявляється у способах трансформації традиційних сюжетів, образів і мотивів, у синтезованій структурі казки й авторському вирішенні моральних проблем. [35, с. 5]

Виділення казок про тварин в окрему групу літературних казок має наукове обґрунтування. Як свідчить і світовий, і вітчизняний літературний процес існує ряд авторських казок, які не можна віднести до жодної іншої змістоформи, адже дані письменницькі твори характеризуються такою специфічною художньо-образною ознакою, коли основним об'єктом чи суб'єктом письменницької розповіді у них стає тварина.

Відзначаємо, що становлення та розвиток літературної казки про тварин визначається, з одного боку, зверненням до попередньої літературної традиції (міф, фольклорна казка, байка, середньовічний тваринний епос, балада, легенда, притча тощо). З іншого ж – аніمالістична літературна казка відображає тенденції сучасності епохи її автора. Спираючись на наше дослідження, можемо стверджувати, що багатство сюжетів і тем, колоритність образів та стильова різноманітність народних казок про тварин, дієвість закладеного в них ідейного заряду, широкі виховні



можливості — це ті змістово-художні елементи на які спираються письменники, створюючи вже свої власні літературні анімалістичні тексти.

Інтерпретуючи та трансформуючи народно-казкові сюжети про тварин письменник поглиблює їх змістовність, ідейно-художнє значення вводячи в їх структуру літературно-творчі елементи (пейзаж, портрет, інтер'єр, психологізм, художню деталь тощо). [12, с. 19] Відтак, літературно-казковий твір набирає актуальності, стає особливою художньо-образною формою розкриття морально етичних та світоглядних позицій самого автора як носія духовних цінностей суспільства, до якого він належав.

Через відсутність досліджень теорії української анімалістичної літературної казки як окремої, незалежної жанроформи авторських текстів, знаходимо складним простеження процесу її виникнення та диференціації її художніх особливостей в українському літературному просторі. Саме тому в нашому дослідженні спираємося на праці науковців Ю. Проценко та А. Мостепанова як дослідників авторського казкового епосу Британії.

У роботах літературознавців можемо прослідити, що англійська літературна казка про тварин виникла в 1860-х рр. Така пізня поява мотивується тим, що впродовж XVII та XVIII ст. пуританські письменники активно впроваджували в літературу для дітей морально-релігійні теми й відповідні дидактичні жанри: притчу, проповідь, приклади (середньовічні *exempla*), які перейшли у байку. Останній з них домінує серед жанрів літератури для дітей в епоху Просвітництва. Романтизм розширив жанровий репертуар літератури для дітей, посилив інтерес до національних традицій, до давніх міфів і легенд. Ці фактори створили об'єктивні передумови для формування жанру авторської казки. [45, с. 203]

Проте навіть у цей період літературна казка як жанр ще не сформувалася остаточно. Вона була більше схожа на байку, або моральне повчання. Так, у Британії на початку XIX століття було написано низку творів про тварин, орієнтованих на малих читачів. У цих творах домінував м'який гумор, були вже присутні елементи фантастики (В. Роско, К. Дорсет та ін.). [29, с. 37]

Огляд науково-критичних праць вітчизняних і зарубіжних дослідників анімалістичної казки XIX ст. дозволив виявити деякі загальні тенденції у вивченні цього жанру. Так, у англійському літературознавстві переважають роботи описового характеру (Е. Джонсон, Х. Карпентер та ін.) або історико-літературні дослідження творчості окремих англійських казкарів-анімалістів (Дж. Німен, П. Хант та ін.). Однак вони мають несистемний і фрагментарний характер. У сучасному літературознавстві виник інтерес до міждисциплінарних досліджень літературної казки (Ф. Гринакр, Е. С'юел та ін.).

В українському літературознавстві вивчення авторської анімалістичної казки характеризується невеликою кількістю робіт. Так, серед наукових розробок можна виділити теоретичні дослідження англійського літературно-казкового епосу (Ю. Проценко, А. Мостепанов) та ідейно-художні та композиційно-змістові аналізи окремих творів та збірок українських письменників-казкарів (Ю. Ярмиш, Н. Тихолоз, Л. Брауде та ін.) як основні види наукових розробок з даної тематики.

У російському літературознавстві існує незначна кількість праць, що стосуються питань поетики анімалістичної казки. Навіть ці нечисленні праці присвячено скоріше творчості окремих англійських письменників XIX ст. (Т. Порфір'єва, А. Хлебникова та ін.), інколи фольклорним мотивам у творчості митців (О. Валова, І. Мауткіна та ін.). Наприклад, при вивченні казок О. Уайльда

найчастіше використовувався структурно-семіотичний метод аналізу (О. Валова, В. Решетов, М. Чебракова та ін.). Окремі роботи містять аналіз англійської літературної казки XIX ст. в історико-літературному контексті або порушують проблеми авторської анімалістичної казки у функціональному й поетикальному аспектах (Н. Демурова та ін.). Казкову спадщину деяких відомих англійських письменників-анімалістів цілком залишено поза увагою дослідників. Так, наприклад, немає жодної фундаментальної праці, присвяченої казковій творчості Б. Поттер.

Одним із найважливіших завдань сучасного літературознавства у царині анімалістичної казки є, на наш погляд, аналіз системи зооперсонажів, оскільки саме анімалістичні персонажі впливають на такі компоненти казки, як композиція, сюжет, мотив і конфлікт, і виступають домінантою казкової оповіді. Ю. Проценко запропонувала декілька критеріїв зооперсонажного аналізу:

1. за видовим критерієм – звірі, птахи, комахи тощо;
2. за ареалом проживання – «домашній» простір і «дикий» простір;
3. за частотністю (високочастотні, середньочастотні та рідкісні зооперсонажі);
4. за функціями (протагоніст, антагоніст, медіатор та фоновий персонаж);
5. за авторською характеристикою. [35, с. 12]

Це дозволяє виявити художню своєрідність англійських літературних казок про тварин (XIX ст.). Отже тільки комплексний аналіз фабульно-сюжетної, мотивної, композиційної організації та художнього конфлікту казок здатний розкрити їх жанрову специфіку в типологічному й поетикальному аспектах.

Аналіз англійських літературних казок про тварин (XIX ст.) показав, що існують певні загальні принципи зображення зооперсонажів. Таких персонажів, як правило (хоча різною мірою) наділено портретною, психолого-поведінковою та соціальною характеристикою. При чому в різних письменників домінують різні характеристичні засоби: соціальні й сатиристичні – в Л. Керролла, витончено портретні й поведінкові – в О. Уайльда, соціалізовані й динамічно рухливо поведінкові – в Р. Кіплінга тощо.

А. Мостепанов стверджує, що практично усі літературно-казкові тексти про тварин в Великобританії можна віднести до одного з трьох типів класифікації, які і були запропоновані літературознавцем:

1. «тварини як тварини»;
2. «тварини як люди»;
3. «тварини як чарівні створіння». [29]

При цьому, як вважає науковець, кожен тип є динамічною структурою, що безперервно еволюціонує та ускладнюється за рахунок нових підходів митців-казкарів до творення літературно-казкового епосу. [29, с. 58]

Отже, казки даного типу набувають всесвітнього значення, зокрема анімалістичні казкові твори В. Роско, К. Дорсета, А. Мілна, Л. Керолла, Р. Кіплінга, М. Коцюбинського, Лесі Українки, Ю. Ярмиша, І. Франко та інш. Саме авторські анімалістичні казки Р. Кіплінга як одного з найяскравіших представників англійської казкотворчості та І. Франка – відомого українського казкаря – як об'єкт нашого дослідження буде проаналізовано у наступних розділах.

## **РОЗДІЛ 2. Художні особливості та композиційно-сюжетний аналіз казкотворчості І. Франка (на прикладі його збірки «Коли ще звірі говорили»)**

### **2.1. І. Франко: сторінки творчого життя як митця-казкаря**

Серед культурно-громадських і політичних діячів слов'янства останньої чверті XIX століття одне з найпочесніших місць належить саме Івану Яковичу Франко.

Упродовж своєї більш ніж 40-літньої творчої активності він надзвичайно плідно працював як оригінальний письменник (поет, прозаїк, драматург) і перекладач, літературний критик і публіцист, багатогранний учений літературо-, мово-, перекладо- й мистецтвознавець, етнолог і фольклорист, історик, соціолог, політолог, економіст і філософ. Його творчий доробок, писаний українською (більшість текстів), польською, німецькою, російською, болгарською, чеською мовами, за приблизними оцінками налічує кілька тисяч творів загальним обсягом понад 100 томів. Він був одним із перших професійних українських письменників, який заробляв на життя літературною працею. [39]

Видатний письменник ще з дитинства любив слухати пісні, байки, розповіді старих людей. Хлопчиком Івась вбирав у себе розповіді сільських оповідачів у кузні батька-коваля, тому вже з малого віку відчув нерівність між людьми, несправедливість, що існувала довкола: реальне життя в співіснуванні з кривдою, неправдою передавалося у безцінних народних скарбах-казках, зокрема про тварин, які так подобалися майбутньому мистецтві. Ставши дорослим, Франко і сам почав їх писати, через образи звірів – жорстоких, підступних, хитрих – викривав несправедливість у тогочасному житті. Всім серцем прагнули допомогти чесному, але

не раз кривдженому народові, учив його майбутнє – дітей – розповідати зло, ненавидіти його, боротися з ним. [39, с. 154]

Своїми художніми творами Франко створив цілу епоху в історії української літератури. Його суспільно-політичні та педагогічні погляди, які були тісно пов'язані з його творчим надбанням, знайшли яскраве втілення в його діяльності як дитячого письменника.

Іван Франко любив дітей. «Життя, — говорив І. Франко, — мені мало всміхалося, а діти були ти весняним сонячним промінням, яке зігрівало моє серце». [52, с. 27] Саме для них, найменших, Каменяр написав чимало творів, але особливого значення надавав казкам-байкам як найбільш доступній формі викладу й сприймання. Адже в казковій одежі, в алегоричних обрядах, на думку письменника, можна краще донести до дитячої уяви велику правду людного буття, розбудити в малят цікавість та уяву до явищ природи, навчити ненавидіти зло й несправедливість, сміятися і думати.

Рівень тогочасної літератури не міг задовольнити Франка, який хотів би бачити в ній доброго вчителя підростаючого покоління. Він виступає з вимогами високоідейної та художньо досконалої літератури для дітей, яка б мала дійовий вплив на формування духовного світу підростаючого покоління. [50, с. 61] Так, в 1879 році у передмові до свого перекладу статті М. Добролюбова «Значення авторитету у вихованні» він висуває вимоги соціальної спрямованості, науковості та художності літературного матеріалу для дітей та молоді. [51, с. 113]

У статті «Женщина-мати» І. Франко надає перевагу в дитячому читанні таким творам, які «образують розум і дух і становлять, таким чином, здоровий корм душі». [50, с. 60]

У поглядах на дитячу літературу Франко не обмежується лише теоретичними викладами. Говорячи про найбільш перспективні жанри і особливості стилю дитячої літератури, він називає і деякі конкретні твори: «Наотвітніші до того малі оповідання з подорожей та історії з народного і родинного життя, де уявлення живе і ясне, спосіб вираження короткий, простий і зрозумілий... Наука, правда і моральність повинні бути головними елементами і підставами тих творів. До того годиться дуже добре багато з англійського перекладених творів, як знаний усім Робінзон і життя дяді Тома, опрацювання Куперового Соколиного Ока і його продовжень (...) та інші того роду твори» [50, с. 61].

І. Франко як батько чотирьох дітей, дбав про їх освіту та увесь час турбувався про створення високохудожньої вітчизняної літератури саме для наймолодших читачів та юнацтва. Письменник вважав необхідним відбирати серед творів для дорослих ті, які за своїми естетико-педагогічними властивостями корисні юному читачеві.

У розділі «Лектура для дітей» митець висловив свої погляди на те, як і що читати дітям: «Не належить дітей заставляти читати, - а коли вже можуть читати, - не дозволяти їм задовго і зачасто читанням займатися». [51, с. 72] Акцентуючи на усвідомленому читанні, писав: «Якщо читання має бути здоровим кормом для душі, то треба, щоби читаючий розумів, що читає, щоби в перечитанні не осталося в душі його невизначене і темне враження або половині мислі. Крім того, мусить читаний предмет залишитися в пам'яті, а то лиш тоді статися, якщо читаючий в мислі читане порівнює з власним досвідом і розважає, чи то правда, чи то могло статися, чи ні? Читаючий протиставить тому предмету власне життя, власне положення і власні особливості і сам витягне собі з того користь, пересторогу, заохоту, потіху. Всяке інше читання єсть

непоживна страва духу і послаблює його так само, як непоживна страва тіло» [52, с. 75].

Письменник теоретично обґрунтував значення казки, як народної, так і літературної, в розвитку і вихованні дитини. Найбільш цікавий матеріал з цього питання дає його післямова до збірки казок «Коли ще звірі говорили» – «Байка про байку». Тут знаходимо яскраву оцінку народної казки, її впливу на все життя людини: «Оті простенькі сільські байки, як дрібні, тонкі корінчики вкорінюють у нашій душі любов до рідного слова, його краси, простоти і чарівної милозвучності. Тисячі речей у житті забудете до смерті» [53, с. 12]. І. Франко виходив з того, що діти ще в ранньому віці люблять тварин і звірів, тому й казки тваринного епосу найбільш цікаві і доступні їм, особливо тоді, коли «звірі в байці ще починають говорити, думати і поводитись як люди».

Розкриваючи велику життєву правду казки як своєрідного дитячого твору, письменник наголошує: «Говорячи ніби про звірів, вона одною бровою підморгує на людей, немов дає їм знати: – Та чого ви, братчики, смієтеся? Адже се не про бідних Баранів, Вовків та Ослів мова, а про вас самих з вашою глупотою, з вашим лінивством, з вашою захланністю, з усіма вашими звірячими примхами та забагами. Адже ж я навмисне даю їм ваші рухи, ваші думки, ваші слова, щоб ви якнайкраще зрозуміли – не їх, а себе самих!» [53, с. 10].

Питання, які розглядає Франко у даному художньо-критичному творі стосуються не лише теорії казки, а й художньої творчості взагалі і, зокрема, таких її проблем, як художня правда і художній вимисел, реальне і фантастичне, можливість використання гумору і сатири.

Франко як теоретик і критик дитячої літератури основний наголос робив на тому, щоб книга для дітей була змістовною, щоб



не було в ній голого моралізування і сліпого та невдалого наслідування «дитячого способу бесідування», щоб вона хвилювала і виховувала людські якості. Ще він вважав, що книга обов'язково повинна бути цікавою. Передусім, книжка, на думку митця, повинна відповідати віковим особливостям дітей. Якщо чудова книжка не залишила сліду в дитячій душі – змарновано час, розтрачено фізичні та духовні сили.

Щоб читання приносило користь, дитина мусить: по-перше, добре розуміти те, про що розповідає твір; по-друге, уміти порівнювати прочитане з власним досвідом; по-третє, робити самостійні висновки і, по-четверте, міцно запам'ятовувати прочитане. Ми вважаємо, що ці вимоги не втратили актуальності й сьогодні.

Свої теоретичні настанови Франко втілював і у художній практиці. Починаючи з 1890 р., письменник активно працює в галузі дитячої літератури, розробляючи такі її жанри, як пісня, байка, казка, призначені для молодшого читача, оповідання, повісті, поеми, адресовані дітям середнього та старшого віку.

На матеріалі народної творчості письменник збагатив дитячу літературу низкою цікавих казок, доступних дітям дошкільного й молодшого шкільного віку. « (...) Не вагався декуди відступати від оригіналів, уводити нові мотиви в старий засновок, бажаючи звернути думку (...) малих читачів та слухачів від казкових фікцій на дальший, ширший обрій життєвого змагання та наукового досліду», – підкреслює митець [14, с. 25]. З цією метою автор передусім пристосовує запозичені казкові сюжети до психологічно-вікових і національних особливостей саме українських дітей; на «чужий, позичений малюнок» накладає нові оригінальні барви, наливає «у старі міхи нове вино»; письменник насамперед

переносить на національний ґрунт саме зооморфні образи. [44, с. 168]

І. Франко писав казки дидактичні й сатиричні, адресуючи їх дітям різного віку («Ріпка», «Киця», збірка «Коли ще звірі говорили», «Лис Микита», «Лисова історія» та інші) і дорослому читачеві («Без праці», «Як то Згода дім будувала», «Вандрівка Русина з Бідою», «Свиня» та інші).

Для найменших І. Франко написав казки «Киця» і «Ріпка». Не випадково в наші дні вірш-казка «Киця» став дитячою пісенькою. У творі багато поетичних зіставлень між життям дитини і киці – головного персонажа цієї казки. Дітей хвилює доля киці, її поведінка. На несправедливе покарання вона реагує так само, як дитина: «Плакала киця на кухні аж їй очиці попухли» [52, с. 45], за доброту до себе (як і діти) готова віддати найдорожче, що має. Франко, адресуючи свого віршика-казку маленьким дітям, вживає зменшувальну лексику: киця, киценька, кицуня, лапки, сметанка, перепілонька, зайчик, рибка, хвостик, буба (вавка), очиці. Історія, викладена, у віршованій казочці, не складна: кухар випив сметанку, а обвинуватив в цьому кицю. Вдало використані запитання (Чого плаче киця? Як вона просилася у кухаря?) урізноманітнюють розповідь, допомагають встановити контакт між дитиною і домашньою твариною.

Казка «Ріпка», в підзаголовку до якої зазначено: «Стара казка, по новому, розповів І. Ф.» [52, с. 39], в основі має народний варіант, від якого оповідач не відходить. Однак, він вводить у казку й нові елементи, ритмізує мову, користується римуванням, надає дійовим особам конкретні імена. Якщо народна казка починається традиційним зачином, де згадуються в загальному плані безіменні дід та баба та інші персонажі без їх характерних рис, то Франко починає казку так: «Був собі дід Андрушка, а в нього бабка

Марушка, а в баби донечка Мінка, а в дочки сучечка Фінка, а в сучки товаришка киця Варварка, а в киці вихованка мишка Сіроманка» [52, с. 40]. В казці є своєрідний рефрен, побудований на градації дій, із звуконаслідувальним вигуком, образними порівняннями та метафоричними зворотами: «Пішли вони в город – гуп-гуп! Узяв дід ріпку за чуб, баба діда за сорочку, дочка бабу за торочку; торгають руками, упираються ногами – промучились увесь день, а ріпка сидить у землі, як пень» [52, с. 40]. Митець вважав, що дітям близька така манера розповіді.

Переробка Франка цінна тим, що вона змальовує картину захоплюючої колективної праці, опoетизовує її, спонукає дітей до посиленої участі в трудовому процесі. [44, с. 181] Саме у ствердженні, що тільки завдяки наполегливості можна виростити великий урожай, добитися успіху, її велике виховне значення. На відміну від народної казки, де ріпка виросла ніби по щучому велінню і основна увага акцентувалася на збиранні урожаю, – Франко деталізує процес догляду за ріпкою, показує трудову 4іяльність діда Андрушки, називає знаряддя праці, розширює побутові подробиці. Щоб показати ріст ріпки, Франко добирає прості, але яскраві порівняння, доступні дитячому розумінню: «Росла дідова ріпка, росла! Зразу така, як мишка, була, потому як буряк, потому як два, а навкінці стала така, як дідова голова» [52, с. 41]. Казка Франка завдяки таким своїм особливостям більш популярна в дитячому середовищі, ніж її фольклорний варіант.

Серед усіх літературно-казкових творів митця можна виділити «Абу-Касимові капці», яка за ствердженням автора є арабською. У десяти розділах цього віршованого твору йдеться про скупого Касима, який ходив у старих подертих капцях і через те мав різні неприємності: віддав усе своє багатство і став жебраком. І. Франко зазначав, що «глянув на ту комічну історію з її трагічного

боку і, не вменшаючи комізму, силкувався вивести наверх її трагізм власне з психології скупаря та в устрої тої орієнтальної суспільності, серед якої відбувається подія» [52, с. 54]. Як і в кожній казці тут порушується певне моральне питання — скнарість, яка не лише робить Абу Касима посміховищем усього Багдаду, але зрештою руйнує його життя, перетворює на жебрака. Сам І. Франко писав: «Я глянув на ту комічну історію з її трагічного боку і, не вменшаючи комізму, силкувався вивести наверх її трагізм» [52, с. 55]. Письменник у своїй казці алегорично зобразив і тогочасне суспільство з його пекучими хибами, позбутися яких нам не вдалося і сьогодні. Зокрема, він говорить про таку проблему, як хабарництво.

Реалії тодішнього життя також знайшли відображення у казці І. Франка. Наприклад, судова процедура (коли судять Абу Касима) нагадує австрійську, а не східну — суддя, одягнений в уніформу, пише протокол, має штампль і не вимагає такси — усе це слова з українських (австрійських) реалій епохи І. Франка. Поза тим, він правдиво зображає якраз східне життя, а європейські деталі застосовує радше для того, щоб ще краще відтінити екзотичну обстановку стародавнього Багдаду. І. Франко, використавши фабулу східної казки, створив оригінальний власний сатиричний твір, з ідеями гуманізму, позначений ліризмом, авторськими відступами і роздумами.

Ще одним чи не найважливішим та найулюбленішим твором з Франкової «лектури для дітей» можна назвати поема-казка «Лис Микита». «...Я найбільше люблю свого “Лиса Микиту”, тому, що я його написав для своїх дітей...» – говорив сам Іван Франко [44, с. 206].

І справді, першими читачами цього твору були власні діти письменника – Андрій, Тарас, Петро та Ганна. Проте Франкова

казка стала улюбленою лектурою не лише для дітей. «Лис Микита» – твір двоадресатний: він однаково цікавий і доступний як для дітей, так і для дорослих.

Тут казкар не просто показував світ звірів, а викривав побудований на брехні, підступі й хитрості суспільний лад. У казковому царстві, де вища влада належить Леву, панують справді звірячі порядки: процвітають беззаконня, грабіжництво, свавілля сильних, обман, підкуп, підлабузництво та зрадництво. Брехун і лицемір Лис Микита, який «сумління, честь і віру за драні, горілки міру без вагання продає» [52, с. 56], не несе карі за свої численні злочини. Навпаки, він заслужив особливу царську ласку і призначений канцлером.

На соціальний підтекст поеми автор вказав у передмові. Твір для дітей пізнавальний і повчальний одночасно. У казці «Лис Микита» І. Франко використав сюжет народних казок, притч і пісень, а також відомості про тогочасний побут, звичаї, соціальні умови життя різних соціальних верств.

Не дивлячись на те, що письменник упродовж всього свого життя намагався творити в різних жанрах, освітлювати різноманітні теми у своїх творах, його завжди вабив фольклор, а саме народні казки. На думку творця, саме казка мала найбільш глибокий виховний вплив на життя людини і дитини (у останньої, насамперед, казки про тварин). Він вважав, що спочатку доцільно знайомити дітей з людськими взаєминами саме через казкові форми, бо гола правда життя може бути болючою для них. Казка ж передасть малому читачеві мудрий народний погляд на життєві конфлікти, оптимістичну віру в перемогу добра і правди. [43, с. 19] Сприймаючи казкових героїв, сміючись над ними або співчуваючи їм, дитина винесе звідси «перші і міцні основи замилювання до чесноти, правомочності справедливості».

Науковці зазначають, що звернення саме до цієї змістоформи зумовлено постійним інтересом І. Франка до літературно-фольклорних зв'язків як наукової проблеми, а також, звичайно, власне особистісні фактори: батьківські інтереси і обов'язки та нелегкий період життя письменника і як людини, і як митця, і як громадського діяча.

Отже, творча діяльність І. Франка була надзвичайно багатогранною. Вона характеризується безприкладною в дофранківській українській літературі різноманітністю жанрів, тем, сюжетів, образів.

## **2.2. Ідейно-художня своєрідність збірки анімалістичних казок «Коли ще звірі говорили»**

Сучасна літературознавча думка свідомо того, що написання І. Я. Франком збірки анімалістичних літературних казок «Коли ще звірі говорили» є у його творчості явищем скоріше закономірним, аніж випадковим, спорадичним. Письменник постійно цікавився проблемою фольклорно-літературних взаємин у жанрі казки, стежив за її розробкою, відгукувався на наукові праці українських дослідників, які вивчали цю проблему. Наукова обізнаність письменника з народними і літературними казковими надбаннями стає теоретичним підґрунтям його власної обробки кращих зразків «звіриного епосу» і внесенням їх у фонд української літератури кінця XIX – поч. XX століття. [43, с. 18]

Доказом даного твердження є післямова до збірки, в якій автор висловив чимало цінних зауважень щодо художніх особливостей творів «звіриного епосу», підкреслив алегоричність образів народних казок даного циклу та їх велику виховну роль у

вихованні саме дитини. Цьому, як зазначає І. Франко, сприяє висока художність народних казок про тварин, яка допомагає просто й дохідливо показати дітям правду життя: «Гола, повна правда життя, - стверджує дослідник, - то тяжка страва. Старші можуть заживати її, вона для них смачна і здорова. Але дітям не можна давати її так, як старшим, треба приготувлювати в ріденькому стані, в образках, в байках. І вони так приймають її. А потім ще одно: вони люблять звірів, чують себе близькими до них, розмовляють з ними і розуміють їх: от тим-то й оповідання про звірів їм так цікаві, особливо коли звірі в байці ще починають говорити, думати і поводитися, як люди» [51, с. 50].

Зображення тварин у фольклорних казкових творах настільки переконливе, підкреслює І. Франко, що уже з дитинства дає можливість підсвідомо визначати характери тварин за казками і уже в дитячому віці переносити перипетії казки на реальні стосунки у житті. «...не тим цікава байка, - зазначає І. Я. Франко, - що говорить неправду, а тим, що під лушпиною тої неправди криє звичайно велику правду...» [51, с. 63].

Тому не випадково, що дані літературні анімалістичні казки з'явилися у творчості І. Франка переважно у 90-ті рр. – саме тоді, коли письменник став батьком. Однак, створені для власних дітей – Андрія (1887 р.н.), Тараса (1889 р.н.), Петра (1890 р.н.) та Анни (1892 р.н.), а згодом надруковані в дитячому журналі "Дзвінок" чи окремими виданнями, вони стають скарбом в загальній дитячій літературі. Великою популярністю користуються казки І. Франка і в сучасних малих читачів [43, с. 20].

У тексті збірки «Коли ще звірі говорили» входять такі літературні казки, створені на основі народних казок про тварин як «Осел і Лев», «Старе добро забувається», «Лисичка і Журавель», «Лисичка і Рак», «Лис і Дрозд», «Заєць і Їжак», «Заєць і Ведмідь»,

«Ворона і Гадюка», «Лисичка-кума», «Вовк вйтом», «Фабрований лис», «Три міхи хитрощів», «Мурко і Бурко», «Королик і Ведмідь», «Війна між Псом і Вовком», «Як звірі правувалися з людьми», «Ворони і Сови» [53].

Дані тексти і стали практичним втіленням теоретичних поглядів І. Франка на провідну роль у вихованні дітей саме казок про тварин; серед даного масиву немає жодної чарівної казки. Казки про тварин, за твердим переконанням письменника, найбільше імпонують дітворі. «Вони люблять звірів, чують себе близькими до них, розмовляють з ними. 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» [53, с. 4].

Проте «цікаве» – категорія суб'єктивна, особливо у дитячому віці. І. Франко глибоко усвідомлював цю специфіку саме дитячого світосприйняття, тому поетика даних літературних казок модифікується письменником відповідно до дитячих естетично-художніх зацікавлень як майбутніх читачів збірки.

Збірка казок Івана Франка під назвою «Коли ще звірі говорили» перший раз вийшла ще у 1899 р., друге видання з'явилося у 1903 році. Сюди ввійшло біля 20 казок про тварин різних західних і східних джерел: «Осел і Лев», «Війна між Псом і Вовком» - сербських казок зі збірки Ф.Крауса «Перекази і казки південних слов'ян» (“Sagen und Marchen her Sudslaven”); «Старе добро забувається», «Лисичка і Журавель», «Лисичка і Рак», «Лис і Дрозд» - російських казок зі збірки О.Афанасьєва «Народные русские сказки»; «Заєць і їжак», «Королик і Медвідь» - зі збірки казок братів Грімм «Казки для дітей і для дому» (“Kinder und Hausmarchen”); «Вовк вйтом», «Три міхи хитрощів» - переробки грецьких казок зі збірки І. Гана «Грецькі й албанські казки»; «Байка про байку», «Фарбований лис» - переробки з індійської збірки



«Панчатантри», виданої у німецькому перекладі Т. Бенфеєм та Л. Фрітце. Звернення до казкової скарбниці інших народів письменник пояснював бажанням подати «матеріал свіжий, не переповідаючи те, що кожний з нас знає вже й без мене» [51, с. 29].

У зв'язку з такими особистісно-творчими трансформаційними процесами написання літературної анімалістичної казки на базі народної всі тексти збірки можна поділити на дві групи.

Перша група – побудована на змалюванні конфлікту звіра-хижака та звіра фізично слабшого, знедоленого, який насамперед бореться за виживання («Осел і Лев», «Старе добро забувається», «Вовк в'йтом», «Заєць і Медвідь», «Королик і Ведмідь», «Лис і Дрозд», «Ворона і Гадюка», «Вовк, Лисиця і Осел», «Ворони і Сови»). У сегментах даних змістоформ письменник надає своїм героям нетипових природно-буттєвих рис: осел стає носієм розуму, кмітливості, заєць – сміливості, мужності, розуму, лев – слабкості, тупості, безхарактерності тощо. Ось чому у антагоністичному протистоянні звірів у боротьбі за життя перемагає фізично слабший, але кмітливий, розумний, винахідливий персонаж – осел, заєць, їжак, королік тощо. І створюється франківський авторський світообраз даних творів - утвердження істинних життєвих цінностей: перевага розуму, кмітливості, сили духу, мужності над силою, тупістю та жорстокістю.

Варто зазначити, що час, коли письменник усвідомлено переробляє 19 казок різного етнічного походження, це, з одного боку, пора його творчої зрілості як письменника, а з іншого – період тяжких життєвих випробувань, негараздів, складних життєвих ситуацій у власному житті (поразка на виборах до австрійського парламенту, недопуск до викладання у Львівському університеті, хвороба і бідність тощо).

Письменник пристосовує запозичені казкові сюжети до психологічно-вікових і національних особливостей саме українських дітей; на «чужий, позичений малюнок» накладає нові оригінальні барви, наливає «у старі міхи нове вино» [цит. за Н. Тихолоз]. Відтак, другим завданням його творчої роботи над запозиченими казками стає наближення їх змісту до «смаку, розуміння й оточення наших дітей і нашого народу» та національних казкових форм, «віддати якомога найліпше тон і спосіб вислову найкращих казок, записаних із уст нашого народу».

Дана форма роботи І. Франка, без сумніву, посилює і їх виховну дію. Шляхи такої літературної обробки були багатогранними: письменник вносив у запозичені зразки окремі світоглядні моменти, нові мотиви, відступав від висновків оригіналів і давав свої, бажаючи, таким чином, як писав сам, звернути думку «малих читачів та слухачів від казкових фікцій на дальший, ширший обрій життєвого змагання та наукового досліджу» [14, с. 74].

Звернемось конкретно до текстів. Письменник переносить на національний ґрунт зооморфні образи. Так, «індійського» Лева замінює «українським» Ведмедем, бо вони є царями звірів відповідно в індійській та українській казкових традиціях; а як уособлення тупості, вайлуватий, тугий на вухо бурмило Ведмідь якнайбільше відповідає тугодумному Левові (з казки «Заєць і Ведмідь»). Національним відповідником хитрого і підступного Шакала стає не менш хитра і підступна Лисиця (з казки «Ворона і Гадюка») чи Лис (із казки «Фарбований Лис»). Відтак, українізація персонажів казок сприяла розумінню їх дітьми. Народні українські казки, які добре знав І. Франко, без сумніву, зіграли важливу роль в створенні локального національного колориту і збагаченні образної системи його анімалістичних казок.

Образи звірів у казках – і уособлення людей, але й водночас — самих звірів. Вони живуть за певними законами, що їх самі-таки і створюють, або за законами природи - законами боротьби за існування. Зокрема, Кабан у казці їде у Київ на ярмарок, Лис ходить на торговицю, Вовчик – це «братик», Рак — неборак, Ведмідь — вуйко Бурмило, Лис у казці «Лис і Дрозд» виступає, як втілення нахабства, зажерливості й хитрощів.

Характерно, що закон боротьби за існування у казках І.Франка зображується як на загальнолюдських, так і природних законах. Зокрема, хоч у людському суспільстві існує чимало калік, немічних, дурників, проте, як твердить письменник, вони живуть обов'язково у соціальній спільноті – «не власною силою, не власною працею і (...), коли б суспільність від них відступилася, вони погинули б швидко» [36, с. 86] Нерідко у боротьбі за виживання перемагають не так силою фізичною, як силою розуму (власного чи чужого), думки, хитрості, завдяки яким звільняються з безвиході і продовжують жити. Адже «котрий звір не може взяти силою, той бере хитрістю (...)» [53, с. 28]. Зображуючи найрізноманітніші форми боротьби за існування як основи розвитку природи та тваринного світу, письменник створює певний «підручник життя» для юних читачів як людини, складової соціуму.

Відтак збірка набирає вигляду своєрідного, викладеного у казковій формі та адаптованого до дитячого сприйняття, своєрідного повчально-філософського трактату про еволюцію природи, людини та суспільства.

Велику увагу віддавав Франко, працюючи над цими казками, мовно-образній системі розповіді, насичував її яскравими фразеологічними зворотами, прислів'ями та приказками, бо добре усвідомлював, що «оті простесенькі сільські байки як дрібні, тонкі

корінчики вкорінюють у нашій душі любов до рідного слова, його краси, простоти і чарівної милозвучності» [53, с. 6].

Національного забарвлення надають казкам і пейзажні, рослинні (верба, буряк, просо, коноплі) та побутово-речові образи (дукати, горнятко), родинні назви (кума, кум, жінка), постійні фольклорні епітети-прикладки (Вовчик-братик, Лисичка-сестричка, Кобила-матуся, Рак-неборак, Сорока-білобока, Ослик-братик). Така націоналізація локального колориту дає змогу дітям легко уявити й запам'ятати оточення, у якому діють герої.

Отже, збірка І. Франка переносить юних читачів у власний казковий авторський світообраз письменника, створений з метою поглиблення їх життєвого досвіду та світосприйняття. У даному процесі письменник творчо використовує та трансформує особливості змістоформи народних казок про тварин, як інонаціональних, так і вітчизняних.

Будуючи уже власні авторські світообрази конкретних текстів збірки, Іван Франко, створюючи персонажну систему її конкретних казок, у образах тварин як головних героїв збірки звертається, перш за все, до традиційного змалювання їх характерних рис, ідентичного до народних казок: зажерливість вовка, хитрість лиса, незграбність ведмедя, упертість осла тощо. Але як письменник-творець він прагне і посилити ці особливості, майстерно розкриваючи їх через вчинки або розмови персонажів, як і в народній казці. Та все ж детальний текстуальний аналіз дає можливість стверджувати, що письменник не тільки продовжує фольклорні традиції, а й по-новаторськи, індивідуально-творчо трансформує типові казкові образи, змінює навіть їх природну сутність і підкреслює саме ті характерні риси, які допомогли героям-тваринам боротися за своє життя і перемогти, особливо у двобої з більш сильним звіром – хижакком. З цією метою І. Франко

використовує типово літературні прийоми і засоби, які просто неможливі у народній казці як усному оповідальному жанрі: найрізноманітніші описи, змалювання переживань, почуттів, емоцій героїв, їх психологічного стану, засобу художньої деталі тощо. Дані літературні форми І. Франко майстерно поєднує із зверненням до скарбниць фольклорної художньої майстерності. Звернемося до конкретних текстів.

Як відомо, Осел у народних казках здебільшого виступає втіленням впертості і дурості. Проте у казках літературної збірки, у процесі творчої трансформації даного образу І. Франком, цей недоумкуватий «добродій» легко обдурює навіть Лева – «над усіма звірами царя» і знаходить вихід із скрутного становища, як це майстерно і художньо достовірно зображено у казці «Осел і Лев». Портрет Лева у її тексті змалювано у гіперболічних рисах («страшний-престрашний»), мова його характеризується грубістю, зверхністю; він не говорить, а кричить до осла: - «Ей, ти, хто ти там? Як ти смієш лежати? Чому не встанеш і не поклонишся мені?» [53, с. 16]. Але у змаганні з Ослом Лев зазнає поразки, і тут автор показує його в зневажливому плані, користуючись засобами народного гумору. Осел легко переконує Лева, що він не цар, а самозванець, пред'явивши йому замість царської печаті звичайнісіньку підкову. «Бачиш? – звертається він до Лева. – Се моя царська печать. Якби ти був царем, то й ти мав би таку» [53, с. 17]. Відтак, підкреслює І. Франко: кмітливістю, дотепністю, розумом Осел переміг царя звірів; фактично у казці постає уже власне авторська трансформація типового казкового героя, що є новаторством самого письменника у даному творі. Сцену посоромлення колишнього володаря, його внутрішній стан після невдалого поєдинку на спритність влучно передають використані народні порівняння: «І Лев пішов, похнюпившись та підібгавши

хвіст, немов би хто вилляв на нього бочку зимної-призимної води» [53, с. 18]. Засобами народного гумору відзначається і сцена, в якій Лев з Вовком, зв'язані хвостами, шукають нового царя. На запитання Вовка, який він, Лев говорить: - «Одне слово – страшний. Вуха отакі, голова як коновка, а на задній нозі царська печать» [53, с. 18].

Казка закінчується смертю хижого Вовка, який, за словами Лева, «з самого страху помер» [53, с. 19]. Фінал казки – посоромлення Лева та смерть Вовка – під майстерним пером письменника виглядає логічно і художньо переконливо як справедливе покарання: такі сильні звірі виявились звичайними боягузами, а цар звірів – ще й тупим дурнем. Осел як фізично слабший звір перемаг сильніших від себе і врятував собі життя, дякуючи витримці та кмітливості. До такого висновку своїх юних читачів приводить І. Франко, створюючи уже власний авторський світообраз даного твору засобом творчої трансформації традиційних казкових образів.

Казка «Вовк вїтом» також майстерно побудована на розповіді про зустріч Осла і хижака Вовка. Як і в попередній казці, Осел, аби врятуватися, перемагає ворога, завдяки своїй кмітливості, але на цей раз зігравши на владолюбних почуттях хижака. Він відволікає Вовка, який хоче його роздерти, розказавши, що у селі вибирають вїта, та що бути ним може, як нібито казали люди, «один лиш Вовк з лісу»: « - Та бачите, громада вислала мене по вас і остро наказала: «Іди і без Вовка нам навіть не вертай до села»» [53, с. 10]. Хижаку припала до серця пропозиція стати сільським старостою: «Почувши се, Вовк аж хвіст угору підняв з радості. Зараз виліз на Осла, сів йому на хребет та їде до села» [53, с. 12]. Фінал даної казки ідентичний попередньому твору: гине звір-хижак, а Осел врятовує собі життя, дякуючи кмітливості і мужності.

У казці «Заєць і Ведмідь» думка, що розум перемагає силу, також формує власний авторський світообраз літературної анімалістичної казки І. Франка; втіленню власної авторської позиції, думки сприяє і трансформація типових народно-казкових образів. Головний герой Заєць, який, зазвичай, у народних казках безпомічний та боягузливий, намагається врятувати своє життя, не стати жертвою Ведмеда. І. Франко майстерно показує у цій казці, як цей герой легко обдурює хижака, розповівши йому вигадану історію про «іншого пана», що нібито став новим господарем лісу. Автор знову створює образ розумного звіра – у даному випадку Зайця -, що зумів насамперед побороти свій страх перед жорстоким хижаком, знайти вихід у складній для себе життєвій ситуації і врятувати собі життя. Великий та дужий Ведмідь, як і Лев із першої казки, описується в гіперболічних рисах: справжній тиран, який не жаліє нікого, гордий, вважає себе хазяїном лісу – «..такий дужий та лютий, що не приведи господи! Піде було по лісі і душить та роздирає все, що здрибле...» [53, с. 21]. Усі звірі лісу боялися піти проти великого звіра, бо вважали, що сила править усім лісом. Проте гідна захоплення поведінка Зайця, який зумів побороти Ведмеда, є доказом, що не сила є головним у житті, її можна перемогти розумом, кмітливістю. Цю думку І. Франко майстерно проводить у художньому плані у сцені, коли Заєць повів Ведмеда до криниці: « - Ходи сюди і заглянь ось тут! – мовив Заєць і підвів Медведа до криниці. Став Медвідь над цямриною, глянув униз, аж там справді Медвідь (...) і як не рикне з цілого медвежого горла вниз до криниці! А з криниці як не відіб'ється його голос ще вдвоє сильніше...» [53 с. 23]. , Розізлившись, Ведмідь пірнув у криницю – так сильно хотілось йому довести, що він сильніший – і загинув у ній. А врятований та щасливий Заєць побіг розповісти все це своїм лісовим товаришам. Відтак, дана казка утверджує істині

віталістичні (життєві) цінності: сила розуму, мужності, витримки, у боротьбі за життя, коли треба вижити, зустрівшись з фізично сильнішою твариною-хижаком.

У казці «Королик і Ведмідь» підкреслюється, що у боротьбі з хижаком можна отримати перемогу, згуртувавшись і виступивши проти нього спільно, у єдності всіх однодумців і помічників. У даній казці Ведмідь, вважаючи себе могутнім і безкарним, ображав і принижував дітей маленької пташки, Королика. «...отці голопуп'ята – то королівські діти? Тьфу, та й погані ж, потерчата! – і сплюнувши сильно, Медвідь хотів іти собі геть, аж тут маленькі королики як не запищать у гнізді: - Го, го, пане Медведю! То ти на нас плюєш?» [53, с. 25]. Королик-батько оголошує Ведмедю війну і отримує у ній перемогу. Зібравши пташок і комах, забезпечивши єдність і добру військову тактику, проявивши розум, кмітливість, Королик зробив так, що «мусив Медвідь іти і перепросити короленят, що вони не є жадні потерчата, а чесних батьків чесні діти» [53, с. 26]. Дана казка спрямована на захист гідності, вона таврує тих, хто, будучи впевненим у своїй силі, ображає інших, зневажає рівність і делікатність. У даному творі прославляється також честь і дружба, взаємопідтримка на захисті скривджених і слабих, адже у ньому показано перемогу тих, хто обстоює дійсно справедливу справу. І. Франко зумів майстерно розкрити дану авторську концепцію, звернувшись до традиційних героїв народної казки, але змалював їх поведінку, вчинки з власної, авторської точки зору, наповнив епізоди даної казки власними описами, змалюванням психологічних станів героїв, майстерно будуючи їх вчинки і дії, зберігаючи у даному процесі загальну народно-казкову сюжетну лінію.

Текстуальний аналіз збірки дає можливість виділити цілу низку її казок, в яких провідним мотивом стає не тільки перемога



розуму, кмітливості, витримки над хижою тупою силою, а й утвердження цінності морально-етичних якостей життя - порядності, вірності, чесності – і їх вивищення над підлістю, підступністю, зрадою тощо.

Так, у казці «Три міхи хитрощів» у динамічному яскравому сюжеті розкривається, як хитра і підступна Лисиця піддає небезпеці життя іншого героя – Їжака. Сюжет казки побудований на змалюванні епізоду, коли Їжак і Лисиця, пробираються в сад, щоб поласувати виноградом. Текст твору наповнений яскравими описами, змалюванням переживань героїв (Їжак побоюється йти у сад), зверненням уваги на художню деталь. Лисиця вмовляє Їжака на цей вчинок, коли той попереджує про можливу небезпеку у саду – сільця господаря. « — Не бійся, Їжаче-небораче! — сміючись каже Лисичка. — У мене є три міхи хитрощів, то вже я не я буду, коли тебе з сільця не визволю» [53, с. 46]. Їжак не тільки пішов за Лисицею, а навіть допоміг їй, коли вона з необачності потрапила у сільце. Але коли він потрапив у небезпеку і почав благати Лисицю про допомогу: « - Ой, Лисичко-Сестричко! - кричав бідолага. - Спіймало мене сільце, й не пускає. Ану, добувай свої три міхи хитрощів і вимотуй мене із зашморга» [53, с. 48] підступна, підла Лисичка не поспішала допомагати йому: « - Ой, небоже, - мовила Лисичка. – Пропали мої хитрощі, всі до одної. Скакала через річку, й всі мої міхи ввірвалися і бовтнулися в воду» [53, с. 48]. Розумний Їжачок покарав Лисицю. У процесі прощального поцілунку він ухопив її за язика та тримав, аж до поки не прийшов господар: «...побачивши, що Їжак спіймався в сільце і держить Лисицю за язик, він розсміявся, забив Лисицю, а Їжака пустив на волю» [53, с. 49]. Під пером І. Франка змістоформа казки стає авторським текстом, чітко спрямованим проти хитрощів, егоїзму та нещирості у стосунках. Утвердження перемоги тих, хто обстоює справедливу

справу – провідна думка твору, генеза якої перемога добра і зла фольклорної казки. Відтак, у даній анімалістичній казці народні переконання синтезувалися з авторськими.

Подібній проблематиці підпорядковані особливості змісту, побудови сюжету, творення персонажної системи і інші казки збірки. «Фарбований лис» – одна з кращих у ній. В ній показаний хитрий і нахабний лис, який вважав, що «нема нічого неможливого для нього» [53, с. 37]. Та коли він, ховаючись від псів, вскочив у діжку з фарбою і просидів там аж до пізнього вечора, то став повністю синім. Пофарбований звір, звісно, смішний і кумедний, але свою пригоду він використовує в корисливих цілях – оголошує себе царем: « - Слухайте, любі мої, - говорив Лис Микита, - і тіштеся! Сьогодні рано святий Миколай уліпив мене з небесної глини – придивіться, яка вона блакитна! І, ожививши мене своїм духом, мовив: (...) Іди на землю і будь звірячим царем...» [53, с. 39]. І знову перед читачем майстерно побудовані описи (змалювання синього Лиса), глибоке проникнення у внутрішній світ героїв, розкриття їх думок, почуттів, переживань, використання засобу художньої деталі. Як і в попередніх казках це власне літературні засоби та прийоми, які є не характерними для усної фольклорної казки. Але дякуючи цим літературним формам у тексті виступає образ брехуна і кар'єриста, який не заслуговує поваги; і особливо вражає його лицемірство. Обіцянка Лиса влаштувати життя у лісі по справедливості виявилась підлим обманом, адже «...справедливість його була така, як звичайна у звірів: хто був дужчий, той ліпший, а хто слабший, той ніколи не виграв справи. Жили собі звірі під новим царем зовсім так, як і без нього: хто що зловив або знайшов, той їв, а хто не зловив, той був голоден. Кого вбили стрільці, той мусив загинути, а хто втік, той Богу дякував, що жиє» [53, с. 40]. Головний герой, намагаючись обдурити звірів,

перехитрив сам себе і був ганебно викритий і належно покараний. Авторський світообраз уже власне письменницької казки утверджував думку про неминучість розплати за лицемірство та обман. І. Франко закінчує її коротко: «І від того часу пішла приповідка: коли чоловік повірить фальшивому приятелеві і дасть йому добре одуритися; коли який драбуга отуманить нас, обідре, оббреше і ми робимося хоч дрібку мудрішими по шкоді, то говоримо: «Е, я то давно знав! Я на нім пізнався, як на фарбованім Лисі».» [53, с. 41].

На протиставленні хвалькуватості, погорди, зверхності, неделікатності та перемоги почуття власної гідності, самоповаги, порядності, розуму побудована казка «Заєць і Їжак». Перед нами у тексті знову постає трансформація типового народно-казкового героя Зайця, який у казці І. Франка - хвалькуватий, самозакоханий - глузує з кривих ніг Їжака. Скромний, вічливий, розумний Їжак знайшов спосіб провчити цього звіра: він викликає Зайця на змагання з бігу, але перемагає у ньому, дякуючи власній кмітливості; адже на інший кінець поля він ставить свою дружину.

Конфлікт казки побудований на протиставленні хвалькуватості і погорди та порядності і почутті людської гідності. Художня майстерність казки виявляється в умінні виразно окреслити характер персонажа, у використанні багатой палітри літературних і фольклорних прийомів і засобів зображення. Заєць запитує Їжака: « - Ого! А ти чого так рано ось тут по полі волочишся?» [53, с. 55]. Вже це «волочишся» розкриває перед нами його прагнення показати свою зверхність. У казці цікавий зачин, який часто зустрічається у фольклорних творах, є яскраві деталі пейзажу, іронія («мої буряки» у Їжака, «своя капуста» у Зайця). Використовує письменник внутрішній монолог, що поглиблює розуміння характеру, народні прислів'я («Про мене, Семене...» [53,

с. 56]). Жваво й дотепно будується діалог. Дана казка, побудована на синтезі народно-казкових і літературно-художніх засобів, закінчується чіткою власне авторською мораллю: «А для вас, небожата, відси така наука: ніколи не піднімайте на сміх бідного чоловіка, хоч би се був простий, нерепаний Їжак» [53, с. 57].

На подібній ситуації, коли розумний і чесний змушений боротися зі зрадою і підступністю власного друга, побудована і казка «Мурко і Бурко», головні герої якої нетипові друзі – кіт Мурко і собака Бурко. Коли останній зрозумів, що кіт його просто зрадив, він не тільки образився, а й вирішив провчити приятеля за його негідний вчинок. Зміст казки у майстерності діалогів, у розкритті переживань і почуттів героїв, у динамічному достовірному сюжеті знову підпорядковується авторській меті: у фіналі тексту підлість та підступність розвінчана, а правда і справедливість перемогли.

Відтак, створення уже власне авторського світообразу літературних анімалістичних казок І. Франка у збірці «Коли ще звірі говорили» спрямоване на утвердження духовно-життєвої позиції самого письменника: перемога справжніх духовних цінностей життя – розуму, чесності, порядності, вірності – над тупою хижою силою, жорстокістю, підлістю, лицемірством тощо. Цей процес відбувається шляхом авторської трансформації сюжету, персонажної системи, художніх засобів власне фольклорних текстів - казок про тварин різних народів. Це дає право стверджувати, що літературні анімалістичні казки І. Франка у збірці «Коли ще звірі говорили» створені шляхом літературної обробки народно-казкових джерел і є літературними казками за фольклорними мотивами.

### **РОЗДІЛ 3. Літературна казка Р. Кіплінга як взірець англійського літературно-казкового тваринного епосу (на текстовому матеріалі «Книги Джунглів»)**

#### **3.1. Місце літературної казки у творчості Р. Кіплінга**

Однією з найвизначніших фігур культури та літератури Великобританії справедливо вважають Ред'ярда Джозефа Кіплінга. Англійський поет і прозаїк, лауреат Нобелівської премії (1907), він увійшов у літературу в кінці XIX сторіччя. Під його пером понурий детермінізм та містичні осяяння символістів змінилися на героїку повсякденних буднів, романтизовану буденність, яких так не вистачало у ті часи.

Ідейно-естетичну характеристику Кіплінгу в свій час дав російський письменник А. Купрін, який писав: «Киплинг оригинален, как никто другой в современной литературе. Могущество средств, которыми он обладает в своем творчестве, прямо неисчерпаемо. Волшебная увлекательность фабулы, необычная правдоподобность рассказа, поразительная наблюдательность, остроумие, блеск диалога, сцены гордого и простого героизма, точный стиль, или, вернее, десятки точных стилей, экзотичность тем, бездна знаний и опыта и многое, многое другое составляют художественные данные Киплинга, которыми он властвует с неслыханной силой над умом и воображением читателя» [21, с. 608].

Автор увійшов у літературу, коли їй необхідне було оновлення: у суспільстві росла потреба у новому герої, новій ідеї. Успіх Кіплінга сприймався, як успіх улюбленця Діккенса. [11, с. 94] Він писав про звичайних людей, але показував їх, зазвичай, у екстремальних ситуаціях, у незвичних обставинах, коли проступає

сутність людини, відкриваються глибини небаченої досі сили особистості.

Дослідники Н. Дьяконова та О. Долінин пояснюють успіх письменника так: «Кіплінг входив у літературу в період "безвременья", на переломі, коли вже почала давати тріщину твердиня вікторіанської свідомості, що здавалася непорушною (...) Література потребувала відновлення, і варто було Кіплінгу в 1890 р. опублікувати в Англії кілька десятків оповідань і балад, як стало ясно – серед літературних «розрахованих світил» з'явилася «беззаконна комета», готова підірвати зсередини сформовану систему жанрів і стилів. У неясному, розпливчастому контексті епохи Кіплінгу вдалося розглянути велику лауну, вдалося розгадати потребу у сучасному романтичному герої, у новому моральному кодексі, у новому міфі, що був би співзвучний дарвінівській теорії еволюції з її твердою формулою: виживає найсильніший». [42, с. 189]

Зі сторінок оповідань Кіплінга на читача ринув потік невідомого й неприкрашеного життя. Замість мальовничих описів Індії, котрі траплялися на сторінках модних авантюрних романів, читач побачив похмурі картини злиденності, дикунства, страждання. Він населив оповідання героями, котрі досі не отримали громадянства в англійській літературі. Це туземці, чий звичай та життєва філософія були дуже далекі від англійських («Повернення Імрея», «Дім Садху», «Гробниця його предків»), котрі зворушують щирістю, відданістю і в цьому значно перевищують білих володарів («Діспет», «Джорджі-Порджі»).

Саме оповідання про Індію прославили Р. Кіплінга. Біографія митця починається в Бомбеї, де він народився і де пройшло його дитинство. Цю країну – Індію – він знав і любив. Найсильніші, найяскравіші дитячі враження маленького сина ректора

Бомбейської школи мистецтв пов'язані з чарівними розповідями няньки-індіанки про тварин (хлопчик добре розумів і вмів говорити на хінді).

Р. Кіплінг за все своє творче життя був автором багатьох різноманітних поезій, малих та великих прозових творів на різну тематику та різних жанроформ, проте справжню популярність митець здобув саме своїми казковими творами для дітей. Казка, вважає митець, розвиває не тільки уяву дітей, а й встановлює певний зв'язок між фантазією і реальним світом, впливає на емоційний стан дітей: знижує тривогу, усуває страх і розгубленість і дає поживу для сприйняття, співчуття і спілкування з улюбленими героями, створює казкову атмосферу, повну ентузіазму і радості. [42, с. 203]

Кіплінг створює свою модифікацію казкового жанру, в якій рушійною силою є авантюрні пригоди новел, могутня природа міфу та універсальні колізії притчі. [42, с. 204] Його численні зооперсонажі, вибір яких пояснюється індійським дитинством автора й широкою географією Британської Імперії (крокодил і пітон; традиційні вовк і ведмідь та нетрадиційна пантера), реалістичні зовні, але міфологічні за своєю сутністю. Реаліям Східного світу надано масштабів та конфліктності також близьких до міфу. Простір цих казок, по суті, досить традиційний, набуває титанічних рис: не просто ліс, а джунглі, не просто водойми, а великі ріки, водоспади, не просто поле або степ, а пустеля. Аналогічний синтез східних та західних, давніх та нових культур спостерігається в системі персонажів-тварин та хронотопі. Він регулює також поведінку та моральні імперативи головних героїв.

Крім того, автор сам творив свій власний фольклор і міфи про Індію. Його турбують проблеми природи й цивілізації, про місце людини на землі, котрі він вирішує у нетрадиційний спосіб. Автор

змальовує перед читачем світ природи як світ інстинкту, котрий існує у двох протилежних іпостасях: інстинкт творення та інстинкт руйнування, як життя і смерть. Вони складно переплетені й взаємодіють у природі.

Найвідоміші дитячі твори Кіплінга склали два томи – «Книга Джунглів» (1894-1895) та «Казки просто так» (1902). Вони ґрунтуються на багатому індійському фольклорі, але таку ж важливу роль у них відіграє фантазія автора. Кіплінг наділяє звірів людськими рисами, езоповою мовою оповідає про те, як існують люди у світі джунглів. Казки сповнені екзотичних екстремальних ситуацій, тримають у постійній напрузі.

В центрі «Книги Джунглів» («The Jungle Book») — історія людського малюка, котрий виріс у вовчій зграї і був згодований вовчицею. Із неабиякою цікавістю читач стежить за тим, як Акела, мудрий і відважний вождь вільного народу, як зветь себе вовки; чорна пантера Багіра, смілива й спритна; старий товстий ведмідь Балу, охоронець законів джунглів, рятують Мауглі від ікол тигра Шер-Хана, взявшись з великим терпінням навчати його змалку всім хитрощам і премудрощам життя тваринного світу в джунглях, виручають його в важкі хвилини, захищають, ризикуючи своїм життям, наворачтають увагу й решти тварин за покликом крові. Незвичайність історії Мауглі, екзотика світу джунглів надзвичайно захоплюють читача. Кіплінг добре знав індійський фольклор і черпав матеріал з глибокої скарбниці туземних казок і легенд. [41, с. 57]

У збірці «Книга джунглів» («The Jungle Book») саме оповідач висловлює позицію автора, він теж усе знає і передбачає всі наступні події. З жанрової точки зору Р. Кіплінг намагається реконструювати архаїчний тваринний міф, лише надаючи йому форми пізньої літературної казки. Проте у збірці «Казки просто



так» («Just So Stories») жанрова ситуація змінюється. Оповідач дає окремі коментарі лише час від часу. Казки наближено до новели, зі всіма її характерними ознаками: пригодницьким характером, динамічною оповіддю, невеликою кількістю персонажів.

Літературно-казкові історії зі збірки «Казки просто так» («Just so stories») швидко ввійшли в читацький побут і були визнані класикою творів Кіплінга. Їх було опубліковано в жовтні 1902 р, за два місяця до того, як авторові виповнилося тридцять шість років – на середині його життєвого шляху. Можемо стверджувати, що саме в цей час був вичерпаний творчий імпульс, отриманий Кіплінгом в Індії.

«Казки просто так» – це казки для дітей, де автор розповідає, як створювався світ, чому все у світі «саме так», відповідає на питання, які діти так часто задають: «що і чому, коли, як, де і хто?». Для малечі, які не пристосовані до навчання, які отримують інформацію за допомогою ігор, казки в цілому і зокрема «Казки просто так» Кіплінга, служать підставою не тільки для розвитку інтелекту, почуття гумору й уяви, а й стирають усі межі й складнощі сприйняття інформації на іноземною мовою й викликають інтерес до походження знайомих і незвичайних речей. Знання, що містяться в казках, є найпотаємнішими і передають глибоку інформацію про тварин, людей та світ, в якому вони живуть, і про взаємозв'язок всього, що є в нашому житті. [42]

Називаючи цю збірку Кіплінга саме так («Казки просто так»), спираємося на традиційний переклад Чуковського. Хоча переклад оригінальної назви збірки з англійської мови – «Just so stories» – можна інтерпретувати як «Не дуже розумні історії». Подібна «невигадливість» була властивою митцю-казкарю. [42, с. 96]

Цікавою також є структура казок збірки. Той факт, що всі «Казки просто так» завершуються віршем, не можна

недооцінювати. По-перше, вірші короткі, емоційно забарвлені і легко запам'ятовуються. По-друге, поетичні тексти є ефективними матеріалами для відпрацювання ритму, інтонації мовлення і для поліпшення вимови. І, по-третє, багаторазове повторення іноземних слів і словосполучень за допомогою віршів не здається штучним. Отже, використання поезії сприяє розвитку різних мовних навичок, таких як читання, аудіювання та говоріння.

Для того щоб написати ці казки, треба було, насамперед, дуже любити дітей. Сестра Кіплінга Трікс (за чоловіком місіс Флемінг) згадувала, що під час прогулянок він починав розмову з кожною дитиною, яку зустрине. «Було ні з чим не порівнянною радістю стежити за ним, коли він грав з дитиною, тому, що він і сам у цей час ставав дитиною», – писала вона. Що стосується «Казок просто так», то, за її словами, він «вгадує там будь-яке питання, що може задати дитина; в ілюстраціях же піклується саме про ті деталі, які дитина очікує побачити». [33, с. 56]

Діти платили йому такою ж беззвітною любов'ю. Один раз під час морської подорожі десятилітній хлопчик, якого мати ніяк не могла заспокоїти, кинувся до Кіплінга, сів йому на коліна і миттєво перестав плакати. Легко зрозуміти, як обожнювали Кіплінга його власні діти й племінники. [42, с. 101] Саме для них він вперше почав розповідати історії, що згодом ввійшли у збірку «Казки просто так».

Після успіху «Книг джунглів» він вже не боявся вважати себе дитячим письменником, і перші слухачі його казок підтверджували цю думку на кожному кроці. Були казки, які Кіплінг розповідав у Вермонті своїй дочці Еффі (Джозефіні) на ніч, і вона не дозволяла змінювати в них ні єдиного слова. Якщо він розказуючи їх пропускав якусь фразу або слово, дівчинка негайно вставляла їх. Але були й інші казки, призначені для великої дитячої компанії – ті

ж постійно переінакшувалися, поки не склали свою остаточну форму. [42, с. 104]

Дослідники погоджуються з думкою, що саме в Америці з'явився перший варіант однієї з найвідоміших казок останньої збірки Кіплінга «Кішка, що гуляла сама по собі». [29, 33, 35, 42] Відомо також, що в Братлборо були вперше розказані історії про носорога, про верблюда й про кита, обробки яких також увійшли до «Казок просто так».

Коли в січні 1898 р. родина на три місяці виїхала в Південну Африку, там з'явилася казка про питливе слоненя та, можливо, про леопарда. А повернувшись в Англію, письменник створив казку «Як був написаний перший лист», перед новою подорожжю до Африки був написаний «Краб, що грав з морем»; в перші місяці 1902 р. у маєтку Родса – «Метелик, що тупнув ногою» і перероблена версія казки про кішку, що гуляла сама по собі. А племінники митця розповідали, як у його англійському будинку «Елмс» («в'язи») їх запрошували в кабінет, – затишну кімнату з вікном-ліхтарем, – і дядько Радді читав їм про моряка - дуже спритного, розумного і хороброго, та про його підтяжки: «Будь ласка, не забудь про підтяжки, мій милий». [33, с. 97] Таким чином можемо побачити, що ця збірка складалася поступово: кожна казка народжувалася тоді, коли приходив потрібний час для неї.

Але головна перевага цих казок складається в їхній незвичайній оригінальності. Казкова традиція в цілому відрізняється деякою «безперервністю» і не тільки в межах однієї певної країни. Загальне середньовічне коріння казкових творів проглядає на кожному кроці, і створити в цій області щось кардинально нове надзвичайно важко. Кіплінг – один з небагатьох творців, якому це вдалося. Звичайно, це можна сказати не про всі його казки. Наприклад, «Краб, що грав з морем» прямо

співвідноситься з міфологічним сюжетом, викладеним у книзі Уолтера Скиту «Малайська магія» (1900), яка вийшла за рік до того, а в казці «Звідки узялися броненосці» він немов би підкорив себе тій «логіці абсурду», що відрізняє «Алісу в Країні Чудес» і «Задзеркалля» улюбленого їм Люїса Керрола – обидві ці книги автор знав ледве не напам'ять. [35, с. 53]

Знавці східної літератури говорять і про вплив, що мали на Р. Кіплінга буддійські сказання. Але за словами Р. Лансelayна Гріна, автора відомої книги «Кіплінг і діти» (1965), «Казки просто так» справляють враження чогось, створеного з нічого. Ми не завжди навіть здатні зрозуміти, з якої глини Кіплінг виліпив свої фігури, і не можна не оцінити геніальності, з якою він вдихнув у них життя». [35, с. 68] Характерною рисою його казок, вважає літературознавець, є їх «достовірна неймовірність, доведена з непогрішною логікою». До цього можна додати й ще одну цікаву рису казок англійця: при їхній своєрідній старій основі, вони повні сучасних деталей.

Парадоксально складалась літературна доля митця в ХХ сторіччі. «Этот живой классик английской литературы, после всех споров, дебатов вокруг его имени превращается в первую очередь в Англии, в детского писателя, создателя «Маугли», «Книги джунглей», «Простых рассказов с гор». Хотя даже поверхностное знакомство с Кипплингом не оставляет сомнений, что он больше нежели просто детский писатель. Он – современный мифотворец. Его герои давно уже покинули пределы книжного переплета, стали чем-то вроде архитипов» відмічає Е. Генієва. [10, с. 330]

Літературні казки про тварин Джозефа Редьярда Кіплінга стали винятковим явищем не тільки в англійській, а і в світовій літературі. Як і казки І. Франка, вони відійшли від тенденції повчання та моралізаторства і засвідчили той рівень розвитку жанру

літературної анімалістичної казки, базис якого – власний художній світ з оригінальними і яскравими образами. Отже, можемо переконатися, що Р. Кіплінг не просто казкар, а справжній Митець, чий талант до письменництва був визнаний не дивлячись на всі перепетії, що траплялися на його творчому та життєвому шляху.

### **3.2. Елементи неоромантизму та дарвінізму в збірці казок «Книга джунглів» Р. Кіплінга**

Літературні казки про тварин Джозефа Редьярда Кіплінга стали винятковим явищем не тільки в англійській, а і в світовій літературі. Як і казки І.Франка, вони відійшли від тенденції повчання та моралізаторства і засвідчили той рівень розвитку жанру літературної анімалістичної казки, базис якого – власний художній світ з оригінальними і яскравими образами.

Р. Кіплінг був автором багатьох різноманітних поезій, малих та великих прозових творів, проте справжню популярність митець здобув саме своїми анімалістичними казками для дітей. Його збірки «Книга джунглів» та «Друга книга джунглів», написані в Америці на прохання дитячої письменниці Мері Елізабет Мейпс Додж, дуже швидко отримали визнання [5].

Художній всесвіт цих збірок був навіян спогадами митця про Індію – країну екзотичної природи та стародавньої культури. В цьому мальовничому краю Кіплінг народився і саме тут були створені його перші художні твори. Окрім того письменник вивчив дуже велику кількість природничих, етнографічних, фольклорних джерел, в тому числі книгу «Людина та звір в Індії», ілюстрації до якої виконав його батько Джон Локвуд Кіплінг. [40, с. 115]

За основу своєї збірки Кіплінг взяв реальний випадок, коли хлопчика в джунглях Індії виховала зграя вовків. З 1841 р. до 1895

р. на півострові Індостан було знайдено 14 дітей-вовків. Всі вони годувалися лише тільки тією їжею, якою харчуються їх «прийомні батьки» (сирим м'ясом, травами, корінням та ягодами), не вміли говорити та бігали на карачках значно швидше, ніж звичайні люди на двох ногах. У них надзвичайно розвинений зір, слух та нюх. І таких прикладів багато, коли тварини «виховують» людське дитя. Це не тільки вовки, але й мавпи, ведмеді, леопарди і навіть орли.

В своїх творах автор описує дуже цікавий та важливий психологічний процес, який властивий багатьом тваринам. Одразу після народження, в перші дні життя тварини здатні запам'ятовувати рухомі предмети, які знаходяться поблизу них, та переносити на них свої інстинктивні реакції, пов'язані, перед усім, з орієнтацією на батьків.

Обидві «Книги джунглів» були створені за мозаїчним принципом. Вони складаються з п'ятнадцяти фрагментів, із яких лише вісім пов'язані з історією Мауглі, але й ті не розташовані в логічній послідовності, а чергуються з оповіданнями про Білого Котика та маленького мангуста Ріккі-Тіккі-Таві, а також іншими історіями. Ці фрагменти є самостійними, але утворюють єдиний художній світ. Ідею кожного автор нетипово для його сучасників подає у формі поетичного епіграфа, і розкривається вона наступним прозовим текстом, а завершується віршем, у якому ця ідея підноситься до міфологічного символу [9, с. 200]. Так, наприклад, перша «Книга джунглів», глава з назвою «Брати Мауглі» починається з вірша:

*Ніч несе на крилах вечірній птах,*

*Кажан вилітає з пільми.*

*А людей у полоні тримає страх,*

*Бо вільні до ранку ми.*

*Наша влада – з вечора до світання,*

*Коли Згряя в лісі панує.*

*Чуєш поклик? Доброго полювання*

*Всім, хто Закон шанує! [20, с. 4]*

Кіплінг вказує, що цей епіграф – фрагмент «Нічної пісні джунглів»: він готує читачів до знайомства з головними героями цієї історії, звертає нашу увагу на їхні закони та те, наскільки вони важливі для персонажів. А завершують цю главу такі строки:

*Світає, і в лісі олень закричав –*

*Раз, іще раз та й знов!*

*До озер, до далеких озер він помчав,*

*Та я його вистежив, слід розгадав –*

*Раз, іще раз та й знов!*

*Світає, і в лісі олень закричав –*

*Раз, іще раз та й знов!*

*А вовк слідопит розвідав усе*

*І звістку до зграї вмить принесе –*

*Раз, іще раз та й знов!*

*Світає, і в лісі вовк заспівав –*

*Раз, іще раз та й знов!*

*Він полює тихцем, не лишає слідів*

*На стежинах нічних, серед темних лісів.*

*Хай джунгли слухають вовчий спів*

*Раз, іще раз та й знов! [20, с. 56]*

Саме ці рядки з «Мисливської пісні Сіонійської зграї» спрямовують на розуміння такого процесу як циклічність життя джунглів, вдало завершуючи ідею фрагменту.

Таким чином у казках збірки можемо спостерігати нетипову та у своєму роді унікальну композицію твору: поєднання поезії та прози – одну з найголовніших особливостей анімалістичних казок Р. Кіплінга. []

Композиційні зв'язки в «Книгах джунглів» руйнуються ледь сформувавшись: цикл про Мауглі постійно перебивається не пов'язаними ні з ним, ні один з одною новелами. Вони різножанрові. «Ріккі-Тіккі-Таві» – анімалістична повість для дітей, «Слуги її величності» – поєднання репортажу, пропагандистського політичного дискурсу та казкової алегорії з ціллю прославити суспільний порядок як ієрархію сили; «Могильники» – анімалістична фантазія для дорослих, яка прославляє англійців як опору Індії. Постійний лише архі-тектонічний принцип: розповіді перемежуються віршами, також різними за жанром (пісні, балади тощо).

Ще більш не схожа на історії про Мауглі з його культом Закону новела «Білий котик». Поєднання ліричного, казкового та нарисового начал тут підпорядковано зростанню внутрішнього, а не тільки зовнішнього, як в інших розповідях, драматизму. Котик став свідком масового побиття своїх сородичів, які зберігали покорність: «Котик слышал, как капли сгустившегося тумана падали с капюшона охотника. Но скоро показалось человек десять-двенадцать, каждый принес окованную железом дубину фута в три-четыре длины. Керик указал на двух или трех котиков из стада, которые были укушены своими товарищами или слишком разгорячены, и пришедшие люди откинули их в сторону своими ногами, обутыми в тяжелые сапоги из моржовой кожи. Тогда Керик сказал: "Начинайте!", и пришедшие стали колотить котиков (...) Через десять минут маленький Котик не мог узнать никого из своих друзей: их шкуры были разрезаны от носа до задних лап, содраны и грудой брошены на землю (...) Этого было довольно! Котик повернулся и поскакал галопом (небольшое пространство котик может пройти очень быстрым галопом); он двигался обратно к морю, и его маленькие молодые усы топорщились от ужаса» [18].



Драматизм цієї сцени в зіткненні героя не тільки з цією жорстокістю, але й відсталістю жертв. Котик має намір врятувати свій народ, але суспільство, яке страждає від масових страт, відмовляється від будь-яких змін, спираючись на Закон та порядок речей. Котик все ж добивається свого і вперше в «Книгах джунглів» пафос захисної сили Закону приглушується на якість зовсім інших цінностей: героїчність Котика на відміну від Мауглі полягає в непідкорності установам: «Через неделю Котик и его армия (около десяти тысяч холостяков и старых секачей) двинулись на север к туннелю морской коровы. Их вел Котик. Оставшиеся же на старом месте называли уплывших идиотами. Но на следующую весну, когда котики снова встретились на рыболовных отмелях Тихого океана, товарищи Котика порассказали упрямым таким чудес о новых берегах за туннелем морской коровы, что большое число котиков покинуло берег Северо-Восточного Мыса» [18].

В цілому ж Закон займає центральне місце в книгах. Взаємодія різних жанрово-стильових начал потрібно щоб з різних сторін показати його в дії, доказати його універсальність. Образ автора як тлумачника Закону, його «знання», з якого він може черпати безкінечно, роблять різножанрові новели та вірші єдиною книгою.

Так замислений образ автора посилює ефект об'єктивованості розповіді. Кіплінг виступає не як власне автор, а як носій правди та істини, який розповідає про діяння героїв Джунглів та Півночі; той, хто передає традицію. Історично така позиція митця – одна з умов появи епосу, і Кіплінг, по-своєму імітуючи її, замислює не роман, цикл віршів чи новел, а новий епос, де літературні роди та жанри поєднуються в одне: Книгу, образ літератури в цілому, присвячену Джунглям, образу світу в цілому. Жанровий експеримент такого масштабу викликаний саме тим, що художник прагне створити

модель цілого всесвіту – і природи, і суспільства, а не тільки однієї з цих сфер. [21, с. 95]

В оповіданнях про Мауглі митець поставив проблему співвідношення культурного й природного. Джунглі Р. Кіплінга — це світ безперервної боротьби за існування, де перемагає найсильніший [23, с. 49]. Автор змальовує перед читачем світ природи як світ інстинкту, котрий існує у двох протилежних іпостасях: інстинкт творення та інстинкт руйнування, як життя і смерть. Вони складно переплетені й взаємодіють у природі. Інстинкт життя народжує Закон джунглів, що регламентує порядок. Все у світі джунглів глибоко підкорене ієрархічному порядку: всі повинні жити у сім'ї, зграї тощо. Зграя завжди має вожака, влада котрого безсумнівна, вона забезпечує порядок і надає можливість виживати.

У «Книгах джунглів» під незвичайним кутом зору показані реальні закони природи. Уся збірка підпорядкована правильному ритму: порушення закону — поновлення закону. Якщо тигр Шер-Хан зазіхає на один із найважливіших законів джунглів — не полювати на людину, він має бути покараний, і невдовзі його перемагає людське дитинча Мауглі. Якщо сірі мавпи порушують заборону втручатися у справи джунглів, то як покарання їм з'являється Страх — величезний пітон Каа. Якщо люди переходять межу у відносинах із джунглями, вони зазнають наступу джунглів. Якщо беззаконні дикі собаки вриваються в джунглі, знищуючи все на своєму шляху, то вони самі мають бути знищені.

Джунглі у Р. Кіплінга постають як світ боротьби за існування, протистояння двох інстинктів — творення та руйнування, життя і смерті. Їх світ складається з підпорядкованих одна одній спільнот: родина, зграя, народ. Зграя завжди має свого ватажка, який забезпечує порядок, а порядок є умовою життя. Суспільство без

ватажка (як, наприклад, Бандар-Логи чи мавпячий народ) прямує до самознищення: «Я навчив тебе Закону Джунглів – спільного для всіх народів, крім Мавпячого, котрий живе на деревах. У них немає Закону. Вони покидьки. Вони не мають своєї мови, лише чужі підхоплені слова, які крадуть в інших, коли всюди нишпорять, лазячи по деревах. Їхні звичаї – не наші звичаї. Вони живуть без ватажка. Вони нічого не пам'ятають. Вони лише базікають і вихваляються, буцімто вони великий народ і задумали звершити славні діла у джунглях, – та варто гепнутись горіхові з дерева, і вони вже регочуть і про все забувають. Ніхто у джунглях з ними не знається. Ми не п'ємо там, де п'ють мавпи, не ходимо туди, де вони ходять, не полюємо там, де вони полюють, і не вмираємо там, де вони вмирають. Хіба ти хоч колись чув від мене слово про Бандар логів? (...) Народ Джунглів не хоче їх знати і ніколи про них не згадує. Їх дуже багато, вони злі, брудні, безсоромні і хочуть лише одного – щоб Народ Джунглів їх помітив. Та нам до них байдуже, навіть коли вони кидають горіхи і грудки нам на голову» [20, с. 68].

Закон джунглів дозволяє полювання як убивство заради життя, але забороняє вбивство заради розваги: «Мауглі вивчив також мисливський Поклик Чужинця, який слід повторювати багато разів, поки не почуєш відповіді, коли випаде полювати в чужих місцях. Цей поклик означає: "Дозвольте мені пополювати тут, бо я голодний", і на нього відповідають: "Полюй заради поживи, та не для забави"» [20, с. 65]. Отже, у «Книгах джунглів» висловлюється ідея заперечення хаосу й утвердження життя.

Багато літературознавців називають автора «міфотворцем», відмічаючи, що «Книга Джунглів» чимось подібна до міфу: як і в давньогрецьких легендах, події відбуваються циклічно, хаос загрожує, а порядок торжествує. А деякі навіть вважають образ Мауглі алюзією на міфічних героїв: він так само бореться з

чудовиськом (Шер-Ханом) і перемагає його, хоча до нього це нікому не вдавалося [5].

Проте, не дивлячись на цей зв'язок із міфологією, ми вважаємо, що твори зі збірки важко навіть назвати казками у звичному розумінні слова. У звичайних казках завдяки диву сюжет рухається від нещастя до щастя, а у «Книзі Джунглів» щастя та нещастя закономірно чергуються, тим самим наближаючи твір до реальності. Оповідь побудована швидше на законах природи, аніж казки, а звірі, хоча і вміють розмовляти та мають людські риси характеру – все одно залишаються звірами. Саме в такій трансформації казки полягає новаторство Р. Кіплінга: в його казках відсутня «чарівність» (окрім звірів, які розмовляють), його джунглі максимально справжні, «натуральні».

Основними персонажами збірок виступають хлопчик Мауглі, який знайшов своє місце серед вовчої зграї, мудрий та справедливий лідер вовків Акело, добрий ведмідь Балу, розумна та норовиста пантера Багіра, суворий пітон Каа, жорстокий і самотній тигр Шер-Хан, його незмінний супутник, підступний і лицемірний шакал Табакі, великий та сильний слон Хатхі, сміливий мангуст Ріккі-Тіккі-Таві, його вороги — кобри Наг і Нагана та інші. Фіксуємо, що на відміну від І. Франка, митець використовував образи не лісових тварин, які були б добре знайомі англійським дітям, а саме тих, що живуть у джунглях Індії, тим самим додаючи своїм казкам неоромантичної екзотичності.

Ставлення мешканців Джунглів до Мауглі в свою чергу також особливе. Мати Вовчиця сприймає його як сина, її вовчєнята як брата, і це зрозуміло: вони родина. Так само тепло ставиться до нього і чорний звір мудра, сильна і підступна пантера Багіра. Вона відрізняється від інших мешканців Джунглів надзвичайною незалежністю, можливо, тому, що народилася в неволі: «Ніхто у

джунглях не знає, що я, Багіра, маю такий знак – слід від нашійника. Але я народилася серед людей, Малий Братику, і з поміж людей вмерла моя мати – у королівському звіринці, в Удайпурі. Ось чому я сплатила за тебе викуп на Раді, коли ти був ще голим малюком. Так, я теж народилася серед людей. Змалку я не бачила джунглів. Мене годували в залізній клітці із залізної миски, та якось уночі я відчула, що я – Багіра, пантера, а не людська іграшка. Одним ударом лапи я зламала дурний замок і втекла.» [20, с.18].

Багіра багато знає про людину. Слід від нашійника постійне нагадування про життя серед людей, до яких вона, переважно, ставиться зневажливо «Людина – голий коричневий землекоп, безволосий і беззубий пожирач землі!» [20, с.58], але вона любить Мауглі і відчуває специфічний зв'язок з цим люденям: «Навіть я не можу дивитися тобі в очі, а я ж народилася серед людей і люблю тебе, Малий Братику», «Це вперше зроду Багіра билась не на життя, а на смерть» [20, с.43]. Багіра шляхетна: «Убивати голе дитинча просто ганьба» [20, с.14], кожне її слово сповнене досвідом і мудрістю, адже саме вона підказала Мауглі спосіб, як перемогти кульгавого Шер-Хана: «Ні, я знаю, що робити! – скрикнула Багіра і схопилася з місця. – Біжи швидше вниз, у долину, де людські хати, і візьми там Червону Квітку. Тоді в тебе буде заступник дужчий, ніж я, і Балу, і ті вовки Зграї, що тебе люблять. Візьми Червону Квітку! (...) Червона Квітка – товариш, який сильніший за саму Багіру чи Балу або тих із зграї, хто любить Мауглі» [20, с.19].

Вовки і вчителі Мауглі є його друзями: вони оберігають його, навчають його мистецтва мисливства, навчають головного Закону Джунглів: «Ми однієї крові — ти і я» [20, с.32]. Через це «люденя» знаходить спільну мову і з могутнім Хатхі, і з коршаком Чілі, і навіть з холоднокривним і самотнім Каа. Отже, це вірні друзі, що

багато років піклуються про дитинча ворожої і небезпечної породи. Саме завдяки ним Мауглі виріс здоровим, розумним і дужим.

Проте у неоромантичному творі добро та зло, чорне та біле різко розмежовано, — звідси гротескність, гострота конфлікту. Тож у Мауглі, звичайно, є й вороги. Насамперед це Шер-Хан, через якого людське дитинча опинилося у вовків. Все життя тигр-людоджер намагався розправитися з вовчим вихованцем: « – У своєму кублі і собака гавкає! Заждіть, що скаже Згряя про цього приبلуду – людського покидька! Дитина моя, і рано чи пізно я її зжеру, довгохвості злодюги!» [20, с. 10]. Ця ворожнеча скінчилася лише зі смертю хижака, яку йому заподіяв розумний і обережний Мауглі.

Поруч із Шер-Ханом завжди був шакал Табакі, який стежив за людиною-вовком і завжди сповіщав свого пана про місцезнаходження Мауглі. Його називали Лизоблюдом, підкреслюючи тим самим його підлість і лицемірство. І хоча Табакі ніхто не сприймав як небезпечного супротивника, його боялися, бо саме шакали розносять по Джунглях сказ: «То був шакал, підлий Табакі, – усі вовки Індії зневажають Табакі за те, що він усюди нишпорить, збурює ворожнечу, розносить плітки і збирає покидь на сільському смітнику. І все ж таки вони бояться Табакі, бо він частіше з поміж інших звірів у джунглях хворіє на сказ, а тоді никає лісом і може вкусити кожного, хто трапиться назустріч. Навіть тигр тікає від ницого скаженого Табакі, бо сказ – це найстрашніше лихо для дикого звіра. У нас цю хворобу називають сказом, а звірі прозвали її "дівані" і тікають від неї» [20, с. 25].

До того ж він здатний зрадницьки напасти на дитину чи дорослого у найскрутніший для них час. І все ж ненависть із презирством, яку відчують усі жителі джунглів до поганця, який

не соромиться прислуговувати кровожерцю за крихти з його столу, скінчилася зі смертю Шер-Хана. Не дарма Мауглі казав: «Я не боюся Шер-Хана, але Табакі дуже хитрий» [20, с.76]

Образ кіплінговського Мауглі спирається на міфи та легенди різних народів, в яких згадується історія хлопчика, вихованого вовчицею. Зазвичай, на долю такої дитини випадала неординарний фатум, повний тяжких випробувань, виконав які вона виростала у сильну та героїчну особистість. Згідно староіранській міфології, вовчицею був згодований Кір, який потім став царем та великим полководцем. У староіндійському епосі «Махабхарата» представлений герой напів-божественного походження Бхіма, образ якого пов'язаний з вовком. Стародавні римляни ж вірили в легенду про капітолійську вовчицю, яка згодувала Ромула та Рема – майбутніх засновників «вічного» міста Рим.

Мауглі у творах збірок – сміливий, сильний духом хлопчик, який ріс і виховувався разом з вовками. Звірі навчили його тому, що знають самі: батько Вовк навчав його, аж доки кожен звук в Джунглях не став для нього зрозумілим; Багіра – стрибати по деревах. Але найголовнішому – Закону Джунглів – його навчив ведмідь Балу, і відтоді хлопець дотримувався кожного його слова: «(...) Балу – Учитель Закону – знайомив його з усіма правилами в лісі й на воді: як відрізнути трухляву гілку від міцної; як чемно привітатися з дикими бджільми, коли зустрінеш рій на дереві; що сказати кажанові Мангу, якщо розбудиш його опівдні; як заспокоїти водяних змій, перш ніж пірнути у ставок. Народ Джунглів не любить, щоб його турбували, і кожен готовий дати відсіч непроханому гостеві. Мауглі вивчив також мисливський Поклик Чужинця, який слід повторювати багато разів, поки не почувеш відповіді, коли випаде полювати в чужих місцях. Цей поклик

означає: "Дозвольте мені пополювати тут, бо я голодний", і на нього відповідають: "Полной заради поживи, та не для забави"» [20, с. 20].

Хоча серед вовків він почував себе своїм, Мати Вовчиця і Батько Вовк вважали його своїм сином, а усі в Джунглях усвідомлювали те, що Мауглі виріс разом з ними і отримав гарне виховання від Балу та Багіри, – все-таки всі мешканці сприймають його як людину: недарма ж його погляду не може витримати ніхто зі звірів: «На Скелі Ради, під час зборів Зграї, для нього теж знаходилося місце. Там він помітив, що жоден з вовків не може витримати його прискіпливого погляду, і тоді він для розваги став пильно вдивлятися у вовків» [20, с. 13].

З іншої сторони, люди (мешканці селища) вважають його чаклуном, називають вовком, вовчим виродком, перевертнем, чортякою з джунглів тощо. Кіплінг тут обігрує також характерний для фольклору мотив «перевертня»: селяни вірять, що Мауглі вміє перетворюватися на вовка.

Так, істота, яка не може бути цілком своєю в обох світах, — Мауглі: «Сільські дітлахи весь час насміхалися з нього. Добре, що Закон Джунглів навчив Мауглі володіти собою, бо в джунглях від цього залежить життя і здобич. Та коли діти дражнили його за те, що він не хотів бавитися з ними чи запускати змія, або за те, що неправильно вимовляв якесь слово, його спиняла лише думка про те, що мисливцю не годиться убивати слабких та безпорадних дитинчат.» [20, с. 56] Цей фрагмент дуже яскраво показує, що хлопець був недостатньо звіром, щоб залишатися в джунглях, але й недостатньо людиною, щоб комфортно жити у селищі.

Цікава також історія створення його імені. Слово «Мауглі», як і його переклад («жабеня»), Р. Кіплінг вигадав, бо вони не існують в жодній з мов. Можливо, це було зроблено за аналогією: як жаба живе у двох стихіях, так і хлопчик може жити серед звірів і



людей. [21, с. 609] В образі Мауглі поєдналися найкращі риси неоромантичного героя: доброта, справедливість, честь, благородство, сила характеру. Ми вважаємо, що саме це й допомогло Жабеняті згодом перетворитись на Володаря Джунглів.

Для Р. Кіплінга, письменника-неоромантика, було важливим показати Мауглі, як героя — мислителя, аналітика, який перемагає обставини не силою м'язів, а могутністю інтелекту, адже він передусім Людина. [42, с. 179] Це дуже яскраво розкривається у поведінці героя у скрутних ситуаціях, моментах загрози життя його сім'ї, друзям.

Слідом за Дарвіном, Р. Кіплінг прославляє людину як вищу ступінь еволюції природи, головною зброєю якої є Розум: саме в ньому проявляється велична мудрість самої Природи. Розум, який плине до справедливості, раціональності, творення. Саме цим обумовлюється гуманізм автора, адже в його розумінні саме людина виступає зв'язуючою ланкою між світом природи та цивілізацією. [6, с.13]

У «Книгах джунглів» письменник втілює свої погляди — філософію Порядку, що трансформувалася у Закон Джунглів — праобраз первинного необхідного зведення правил, що протистоять Хаосу та Смерті. Образ Мауглі у цьому контексті може прочитуватися як втілення ідеї про «природну» людину (автором якої був просвітник Ж.-Ж. Руссо), — що не розірвала своїх зв'язків із природою і не зіпсувалася пороками цивілізації. Сильна та активна особистість головного героя збірки прославляється в алегоричній формі: вона наближена до мудрих народних казок та епосу.

Безперечно, він романтичний герой, адже стоїть вище як за світ тварин (згідно дарвіністичної теорії, маючи від природи якості створіння, яке знаходиться на іншому ступені еволюційного розвитку), так і за світ людей (не приймає соціальні відмінності та

матеріальні цінності). Це можна прослідкувати в епізоді, коли Мауглі вперше прийшов до селища і залишився жити там на деякий час: «(...) Він не знав страху, і коли жрець сказав йому, що бог у храмі розгнівається на Мауглі, якщо той буде красти в жерця мангові плоди, Мауглі схопив статую ідола, приніс її до жерця додому і попросив зробити так, щоб бог розсердився й Мауглі міг з ним побитись. Жрець не міг чути такого страшного неподобства, але сяк так заспокоївся, коли чоловік Мессуа насипав йому чимало срібних монет, щоб власкавити бога. (...) До того ж Мауглі не розумів різниці між людьми, яку створюють касты. Коли віслюк гончаря впав у яму, Мауглі витяг його за хвоста і допоміг укласти горщики, які гончар віз на ринок у Канхіварі. Це вже нікуди не годилося, бо гончар належав до нижчої касты, а віслюк – тим паче. Коли жрець почав сварити Мауглі, той відповів, що всадовить на віслюка його самого; і тоді жрець поскаржився чоловікові Мессуа й додав, що треба якнайскорше зайняти Мауглі якимось ділом» [20, с. 60]. Його «проміжне» становище між світом тварин та людей дає змогу одночасно піднятися як над Природою, так і над Цивілізацією [5].

Дійсно, «Закон» Кіплінга відбиває більш глибоке розуміння суспільства, ніж соціалізація біологічних категорій у соціальних дарвіністів або поетизація «благородства» людської моралі в інших вікторіанських соціологів. За Кіплінгом, закон повинен бути оціненим передусім не з точки зору моралі (хороший чи поганий, жорстокий чи м'який), а за його доцільністю, можливістю захищати суспільство. Саме тому опис «Закону» супроводжується не оціночними епітетами, а порадою юному читачеві: «Добре подумай і ти побачиш, що інакше бути не могло». [54, с. 313]

Кіплінг одразу ж пояснює різницю між причиною існування закону та його моральним освітленням в суспільстві. Говорячи про

головний закон Джунглів – забороні вбивати людей, він підкреслює невідповідність його «істинної» причини та «причини, яку пропонують звірі»: перша полягає в тому, що дозвіл на вбивство призвів би до знищення Джунглів, але «звірям» потрібне моральне освітлення, і тому виникає друга, по суті протилежна істині: «людина – найслабша та найбеззахисніша зі всіх живих істот, і чіпати його було б нечесною грою» [20, с. 17].

Спираючись на наше дослідження, можемо говорити, що казки зі збірок Р. Кіплінга «Книга джунглів» та «Друга книга джунглів» - суто авторські, нетипові літературні анімалістичні казки, які так вдало і гармонійно поєднують фантазію та реальність, що робить їх неперевершеними у своїй своєрідності.

Як і казки І. Франка, казки Р. Кіплінга з одного боку зберігають зв'язок з народною казкою, а з іншого – мають свої певні особливості, в яких можна чітко прослідити вплив світобачення авторів, розкриття їх екзистенційно-етичних принципів. Головною рисою казок даних митців, що відрізняє їх від етнічної основи фольклорних текстів, полягає у чіткій етико-антропологічній концепції, яка знайшла втілення у образах антропоморфних звірів [14, с.386].

Отже, саме з цією метою і І. Франко, і Р. Кіплінг створюють багатоперсональний анімалістичний світ, де звірі відіграють ключову роль у розвитку сюжету й системі мотивів, а також у вираженні їх авторської позиції.

## ВИСНОВКИ

У ході дослідження було доведено, що жанр літературної казки у всьому багатстві її різновидів має потужний творчий потенціал у розкритті духовних пошуків і орієнтирів суспільства у художньо-естетичній системі літературного слова будь-якого періоду. Літературна казка як авторський твір фантастичного характеру у процесі свого творення завжди спирається на художню систему народної казки як усноповідального фольклорного жанру. У процесі свого розвитку літературна казка сформувала свої основні жанрові форми – художній переказ народної казки, літературна казка за фольклорними мотивами та авторська літературна казка з оригінальною сюжетно-образною системою, які постійно функціонують у літературно-естетичному просторі.

Звернувшись до української та англійської літератури кінця XIX – початку XX сторіччя стверджуємо, що письменство цього часу закинувало створення нової змістоформи літературної казки – анімалістичної. Як жанровий різновид літературної казки ця автономна форма, з одного боку, зберігає зв'язок із народною казкою про тварин, а з іншого – шляхом переказу або літературної обробки народно-казкових сюжетів тваринного епосу її автором, письменником стає формою розкриття його позиції, світогляду, етичних переконань, естетичних поглядів тощо. Серед провідних рис даного жанрового різновиду виділяємо наступні: присутність образу автора та втілення у даних текстах його авторської позиції, збереження етико-естетичної системи народної казки про тварин, синтез літературних та народно-казкових прийомів та засобів як базис художньо-образної своєрідності її змістоформи у процесі створення. Вершинною формою даного жанру у літературі кінця XIX – початку XX сторіччя стають анімалістичні авторські казки І.

Франка та Р. Кіплінга, зокрема їх збірки «Коли ще звірі говорили» та «Книга Джунглів».

Передумовою їх виникнення у творчості митців виокремлюємо їх постійний інтерес до народно-казкового епосу та міфології як фольклорних праформ, усвідомлення письменниками-казкарями їх глибокого виховного впливу на життя людини та дитини – у останньої насамперед казок про тварин. Розгляд літературно-фольклорних зв'язків як наукової проблеми у І. Франка-літературознавця та власне особистісні фактори творчого життя Р. Кіплінга (прохання американської письменниці Мері Елізабет Мейпс Додж написати певні казкові твори, батьківство творця тощо) ідентифікуємо як складові генези збірок анімалістичних казок у їх письменницькій діяльності.

Художньо-образна структура обох збірок є своєрідною та неординарною: в їх основу покладено звернення митцями-казкарями у процесі створення власних літературно-анімалістичних казок до інонаціональних фольклорних текстів тваринного епосу. У збірці І. Франка – грецьких, російських, німецьких, сербських та інш. Первинна авторська трансформація даних творів була спрямована на свідомі художньо-образні зміни фольклорних інонаціональних змістоформ з метою зробити їх цікавими і доступними саме для вітчизняного читацького простору. Створення виразного національного колориту у даних казках досягалося найрізноманітнішими засобами: введення у персонажну систему казок типових національних образів тварин (ведмедя, лисиці, зайця тощо), надання їм виразного пейзажного та традиційно-культурного колориту, звернення до багатств народно-розмовного мовлення, особливо у побудові мовних партій героїв-тварин казки тощо («Заєць і Їжак», «Мурко і Бурко», «Три міхи хитрощів», «Вовк вїтом», «Осел і Лев», «Лис і Дрозд» та інш).

У роботі прослідковуємо процес звернення Р. Кіплінга, насамперед, у процесі створення власної збірки до інонаціонального індійського епосу. Зазначаємо, що англійський казкар передусім прагне зберегти екзотичний пафос життя джунглів Індії та її етнопростору як націо-соціуму. Зважаючи на той факт, що збірка «Книга джунглів» спирається на конкретний буттєвий факт (знаходження в Індії дітей, які були згодовані та виховані дикими тваринами в джунглях), «натуральність» авторського світообразу його казкових текстів досягається і нявністю алюзій індійського міфологічного та казкового простору, який постійно цікавив митця.

У дослідженні простежено, що творчо-особистісний характер обробки вказаних фольклорних текстів зумовлений синтезом жанрових і світоглядних поглядів письменників: у основі своєрідності змістоформи літературно-фантастичних текстів збірок – поєднання художньо-образного та раціонально-прагматичного підходу до змалювання тваринної персоносфери у цих творах. Зображення життєвого простору тварин у текстах казок обох письменників – це і входження у його структуру реалій життя людини, і змалювання його складових як природного життя самих звірів. Як герої казок І. Франка та Р. Кіплінга тварини живуть за певними законами, які самі і створюють, і, що особливо важливо, за законами природи, базис яких постійна боротьба за існування та виживання («Фарбований лис», «Вовк війтом», «Три міхи хитрощів», «Осел і Лев» та інш; розділи «Брати Мауглі», «Полювання Каа», «Тигр! Тигр!», «Ріккі-Тіккі-Таві» та інш).

Письменники трансформують традиційну народно-казкову систему персонажів у власних текстах відповідно до своєї авторської позиції. З однієї сторони, як і в народній казці, це типові образи, носії певної характерної риси (у І. Франка: заєць – боягузливість, лисиця – хитрість, вовк – хижість, ведмідь – сила,

королик – полохливість; у Р. Кіплінга: шакал – підступність, пантера – мудрість, тигр – хижість, мавпа – безтурботність, вовк – вірність). А з іншої – у текстах казок збірок ці герої постають видозміненими, і є носіями інноваційних рис світогляду, характеру, життєвої позиції, створених за допомогою описів, змалюванням психологізму життя героїв, прийому художньої деталі та інш.

У роботі простежуємо, що казкарі свідомо поглиблюють сюжетно-композиційну структуру творів найрізноманітнішими літературно-художніми засобами з єдиною метою: утвердження істинних життєвих цінностей у їх текстах – перевага розуму, кмітливості, сили духу, мужності над силою, тупістю та жорстокістю. Це перемога добра над злом, героя казки як носія позитивних етичних цінностей: перемога розумного Мауглі над хижим Шер-Ханом («Тигр! Тигр!»), тямущого Осла над тупим, але фізично сильнішим Левом («Осел і Лев»), мудрого Їжака над гордуватим Зайцем («Заєць і Їжак»), мангуста Ріккі-Тіккі-Таві над кобрами Наг та Нагайною («Ріккі-Тіккі-Таві») тощо.

Відтак, спільними жанровими рисами збірок І. Франка «Коли ще звірі говорили» та Р. Кіплінга «Книга джунглів» визначаємо звернення авторів до інонаціонального тваринного епосу з метою розкриття провідних духовних цінностей людського існування. І українські, і англійські літературно-казкові змістоформи утверджують позицію, що домінантними поведінковими рисами людини повинні бути сила розуму, духу, мужності, благородства і порядності. Але якщо Р. Кіплінг у цій позиції прагне максимально зберегти екзотичний фон життя тварин джунглів з пізнавальною метою, то І. Франко, насамперед, прагне до трансформації інонаціонального казкового епосу як українського літературно-казкового здобутку. Базис високої духовності збірок анімалістичних казок І. Франка «Коли ще звірі говорили» та Р. Кіплінга «Книга

джунглів» – націоцентризм та антропоцентризм художнього світу їх текстового масиву.

У роботі стверджуємо, що авторський світообраз літературних анімалістичних казок І. Франка та Р. Кіплінга це не тільки продовження фольклорних народно-казкових традицій, а й новаторська, індивідуально-творча трансформація типових казкових образів (зміна навіть їх природної та художньо-образної сутності), сюжетно-композиційної системи (введення літературних творчих прийомів), художньо-поетичних засобів з метою утвердження істинних життєвих цінностей.

Отже, авторські анімалістичні казки І. Франка у збірці «Коли ще звірі говорили» та Р. Кіплінга у його «Книзі Джунглів» характеризуються «подвійним кодуванням» їх виникнення – шляхом літературної обробки інонаціональних казок про тварин та створенням літературної казки за фольклорними мотивами у І. Франка та створення власне авторських казок зі зверненням і до елементів індійського міфологічного модусу у Р. Кіплінга з метою утвердження цінності духовних законів життя суспільства.

Відтак, розвиток і утвердження анімалістичної літературної казки в українській і англійській літературах кінці ХІХ – початку ХХ століття характеризуються особливістю їх функціонування в літературно-естетичному просторі – розмаїттям шляхів її виникнення, зверненням у процесі їх творення до інонаціональних казково-тваринних епосів та багатством авторських трансформацій їх художнього світу з метою утвердження гуманістичного пафосу життя людини.



## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арзамасцева И. Метаформа жизни. Размышления о сказке /Ирина Арзамасцева// Детская литература. – М.,1991. – №9/10. – 26-29 с.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества/ Михаил Михайлович Бахтин. – М.: «Искусство», 2012. – 416 с.
3. Бахтина В. А. Литературная сказка в научном осмыслении последнего десятилетия// Фольклор народов РСФСР. - Уфа, 1979. – 168 с.
4. Березовський І.П. Українські народні казки про тварин /Іван Павлович Березовський// Казки про тварин/ [упоряд. І.П. Березовський], – К.: Наукова думка, 1999. – 9-14 с.
5. Будур Н. Литературная сказка// Будур Н./ Сказочная энциклопедия. – М., 2005. – 246-249 с.
6. Будур Н. Литературная сказка Англии// Будур Н./ Сказочная энциклопедия. – М., 2005. – 249-253 с.
7. Брауде Л.Ю. К истории понятия «литературная сказка» /Людмила Юльевна Брауде// Изв. АН СССР, 1977. – Т.36. – М., 1977. – 226-234 с. – (Серия «Литература и язык» №3)
8. Брауде Л.Ю. Скандинавская литературная сказка /Людмила Юльевна Брауде. – М.: Наука, 1979. – 208 с.
9. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури. - К., 2001. - 488 с.
10. Гениева Е. Ю. Английская проза 50-60х годов [XIX]// История Всемирной литературы: в 8 томах/ АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – Т.7 – М., 1991. – 327-344 с.
11. Горбонос О. В. Літературні казки І. Франка та Р. Кіплінга як авторська анімалістична жанроформа: типологічний аспект / О. В.

Горбонос // Науковий вісник Ужгородського університету. – Ужгород, 2016. – Вип. 2. – 93-96 с.

12. Горбонос О. Літературна казка як предмет науково-теоретичного дискурсу: жанрово прагматичний аспект/ О. Горбонос// Південний архів. Філологічні науки: зб. наук. праць. – В.34. – Херсон, 2006. – 18-24 с.

13. Дереза Л.В. Русская литературная сказка 1 половины XIX века /Людмила Васильевна Дереза. – Днепропетровск: Изд-во Днепропетровского ун-та, 2001. – 140 с.

14. Закревська Я.В. Казки Івана Франка: Мовно-художній аналіз /Я.В. Закревська. – К.: Наукова думка, 1966. – 108 с.

15. Зусман В. Литературная сказка /В. Зусман, С. Сапожков. //Литературная учеба. – 1987. – №1. – 227-230 с.

16. Карпенко С. Народна казка як об'єкт вивчення українського казкознавства// С. Карпенко. – К., 2001. – 28-35 с.

17. Карельский А. В. Жанровые черты европейской литературной сказки эпохи романтизма [Электронный ресурс] / Альберт Карельский/ Режим доступа: <https://kitaphana.kz/ka/downloads/referats/160-literatura/2102-zhanrovie-cherti-evropeyskoj-literaturnoy-skazki-epohi-romantizma.html>

18. Киплинг Р. Белый котик [Электронный ресурс]/ Р. Киплинг [пер. Е. Чистяковой-Вер]. – М.: «Энас-книга», 2016. – Режим доступа: <https://vseskazki.su/avtorskie-skazki/kipling/1-jungle/belyj-kotik.html>

19. Кіплінг Р. Казки / Р. Кіплінг [пер. В. Панченко]/ - К.: «Махаон», 2014. – 192 с.

20. Кіплінг Р. Мауглі: із Книги Джунглів. /Р. Кіплінг [пер. С. Артюшенко]. – К.: Веселка, 1967. – 202 с.

21. Куприн А. Редьярд Киплинг// Независимая газета. – М., 1998. – 600-623 с.

22. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. / [керівн. проекту Анатолій Волков.] – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
23. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / [авт.-уклад. Ю.І. Ковалів]. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – Т.1. – 608 с.
24. Литературный энциклопедический словарь. // Под общ. ред. В.М. Кожевникова и П.А. Николаева. – М., 1996. – 674 с.
25. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
26. Литературный энциклопедический словарь. // Под общ. ред. В.М. Кожевникова и П.А. Николаева. – М., 1996 – 674 с.
27. Макаров А. Поетика літературної фантасмагорії /Анатолій Макаров// Вітчизна. – 1986. – №11. – 168-173 с.
28. Мелетинский Е. О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов// О литературных архетипах. – М., 1994. – 134 с.
29. Мостепанов А.А. Анималистический жанр в английской литературной сказке XX века : диссертация /Мостепанов Алексей Александрович [Воронеж. гос. ун-т]. – Воронеж, 2011. – 168 с.
30. Нагишкин Д.Д. Сказка и жизнь: Письма о сказке /Д.Д. Нагишкин. – М.: Детгиз, 1997. – 270с.
31. Нефьодорова О. Д. Лінгвостилістичний аналіз текстів американської літературної казки/ Нефьодорова О. – К., 2015. – Режим доступу: [http://5ka.su/ref/literature/0\\_object39600.html](http://5ka.su/ref/literature/0_object39600.html)
32. Огненный змій. Фантастичні твори українських письменників ХІХ. – К.: Молодь, 1998. – 198 с.
33. Перемышлев Е. «Каменьщик был и король я...» // Киплинг Р. Книга Джунглей. Стихотворения и баллады. – М.: Олимп; ООО «Изд-во АСТ-ЛТД», 1998. – 550 с.

34. Плетесюк С. Була собі казка/ Сергій Плетесюк //Література Діти. Час. [Навч. посібник] – К.: Веселка, 1998. – 60-68 с.
35. Проценко Ю. В. Специфіка англійської літературної казки про тварин (XIX сторіччя): автореф. дис../ Проценко Юлія Василівна [Таврійський нац. ун. ім. В. І. Вернадського]. - Сімферополь: б.в., 2010. – 20 с.
36. Пропп В. Я. Принципи класифікації фольклорних жанрів// Пропп В. Я. Фольклор і дійсність. Вибрані статті. – М., 1999. – 3-303 с.
37. Померанцева Э. К читателям// Русские сказочники. – М., 1996. – 3-24 с.
38. Розвиток жанрів в українській літературі XIX ст. – поч. XX ст.. – К.: Наукова думка, 1986. – 296 с.
39. Рудницький М. Іван Франко / Михайло Рудницький // Спогади про Івана Франка / Упоряд, вступ. стаття і прим. М. І. Гнатюка. – Львів: Каменяр, 1997. – 356 с.
40. Сабат Г. Жанрова стереотипія. Таксономія казок Івана Франка /Галина Сабат. – К.: Слово і час, 2007. – № 1. – 50-57 с.
41. Скрыбина А.М. Отражение естественнонаучной картины мира в творчестве Р. Киплинга/ Вестник Северо-восточного федерального университета им. М.К. Аммосова. – 2016. – №3. – 53-65 с.
42. Стріха М. Кіплінг: справжній і вигаданий / Пер. і упор. М. Стріха. – К.: Факт, 2003. – 456 с.
43. Тихолоз Н. Від казки до анти казки: казковість як компонент пара тексту у творчості Івана Франка /Наталя Тихолоз.// Слово і час. – 2005. – №4. – 18-25 с.
44. Тихолоз Н. Казкотворчість Івана Франка/ Наталя Тихолоз. – Львів, 2005. – 316 с.

45. Теорія літератури: [Підручник] / За наук. ред. Олександра Галича. – Київ: Либідь, 2001. – 448 с.
46. Ткаченко А. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства: Підручник для гуманітаріїв / А. Ткаченко. – Київ: Правда Ярославичів, 1998. – 448 с.
47. Толкин Дж. Р. Р. О волшебных сказках// Лист работы Мелкина и другие волшебные сказки. – М.: Из-во М. ун-та, 1991. – 225-247 с.
48. Фрай Н. Анатомія критики // Зарубіжна естетика і теорія літератури ХІХ-ХХ в. – К.: Вид-тво К. Ун-та, 1998. – 232 – 263 с.
49. Франко І. Мурко й Бурко: байка Ів. Франка/ [іл. П. Лапина]. – К: Т-во «Венигора», 1919. – 15 с.
50. Франко І. Жінчина-мати/ І. Франко. – Львів: «Друг», 1876. – №4. – 60-62 с.
51. Франко І. Зібрання творів у п'ятидесяти томах. – К.: «Наукова думка», 2008-2011. – Т. 10. – 150 с.
52. Франко І. Зібрання творів у п'ятидесяти томах. – К.: «Наукова думка», 2008-2011. – Т. 6. – 126 с.
53. Франко І. Коли ще звірі говорили// Ілюстровані історії та казки. – Львів: «Видавництво Старого лева», 2016. – 80 с.
54. Храповицкая Г. Н. и др. Зарубежная литература XX века, 1871-1917: Хрестоматия. Учеб. Пособие для студентов пед. ин-тов./ Г.Н. Храповицкая, М.Б. Ладыгин, В.А. Луков; под ред. Н.П. Михальской, Б.П. Пуришева//. – М.: Просвещение, 1981. – 638 с.
55. Чернявська І. С. Деякі особливості сучасної літературної казки// [під. ред. Гніломедова В. В.] – Мн.: «Вища школа», 1990. – 3-201 с.
56. Ярмиш Ю.Ф. У світі казки: Літературно-критичний нарис /Ю.Ф. Ярмиш. К.: Рад. Письменник, 1975. – 137 с.

57. Granby N. O. Fantasy and fairy-tales in children`s literature/ Childhood and children`s literature. – Newcastle, 2014. – № 4. – 94-113 p.
58. Knoepflmacher U. C. Introduction: Literary Fairy Tales and The Value of Impurity. – Wayne: Wayne State University Press, 2003. – vol. 17. – 15-36 p.
59. Tolkien J. R. R. On fairy-tales/ Tolkien J. R. R. – NY: HarperCollins, 2008. – 320 p.
60. Warner M. Once upon a time: A short history of a fairytale. – L.: Oxford University Press, 2016. – 232 p.
61. Zipes J. D. Fairy tales and art of subversion: the classical genre for children and the process of civilization. – NY, 1997. – 171 p.