

УДК 821.161.2-32.09 І.Франко2

ЖАНРОВО-КОМПОЗИЦІЙНА ПАРАДИГМА ТА ПАРАКОМПОЗИЦІЙНІ ЕКСПЕРИМЕНТИ У ЗБІРЦІ ІВАНА ФРАНКА «НА ЛОНІ ПРИРОДИ І ИНШІ ОПОВІДАННЯ»

Мар'яна БАРАБАШ

*Інститут Івана Франка НАН України,
вул. Драгоманова, 18, Львів, Україна, 79005,
e-mail: maryanabarabash@gmail.com*

Проаналізовано композиційну структуру збірки Івана Франка «На лоні природи і інші оповідання» на основі чотирьох моделей сюжетної архітекτονіки Ігоря Качуровського (лінійної, геометричної, концентричної, циклічної). Окремо досліджено оповідання «Щука» як зразок паракомпозиційного тексту та визначено його місце в структурі збірки та загалом у творчій біографії письменника.

Ключові слова: жанр, архітектоніка, композиція, автор-видавець, сюжетно-композиційна парадигма, паракомпозиційний текст, пленеризм.

Збірка Івана Франка «На лоні природи і інші оповідання» (Львів, 1905), що складається з тринадцяти окремих оповідань, відзначається певною жанрово-композиційною своєрідністю, що відображає синтез стильових рис модерністського письма.

Варто звернути увагу, що винесене у назву збірки жанрове означення – «оповідання» є всього-навсього родовим поняттям, яке в авторському розумінні практично перекривається значенням, що його сучасні дослідники приписують поняттю «мала проза» (у цьому значенні і ми будемо користуватися родовим поняттям «оповідання», не заперечуючи можливості паралельного жанрового визначення для цих текстів). Отже, до складу збірки оповідань (чи малої прози) І. Франка входять: тексти, об'єднані 1899 року в «Літературно-науковому віснику» спільною «редакторською» назвою «В плен-ері. Вірші і проза Івана Франка» (алегорично-імпресіоністична оповідка «Щука» та синтезоване лірико-драматичне оповідання «*Odi profanum vulgus*»); фрагменти з повістей «Не спитавши броду», «Лель і Полель» («На лоні природи», «Дріада», «Яндруси»); автобіографічні оповідання-спогади («У столярні», «Мій злочин», «Під оборогом»); новелістичні казки («Поєдинок», «Мавка»); «натуралістичне» оповідання «Микитичів дуб»; образок «Поки рушить поїзд» та новела-сповідь «Сойчине крило».

Визначаючи жанрові параметри оповідань зі збірки «На лоні природи...», ми керувалися загальноприйнятими у франкознавстві жанровими маркерами для певної категорії текстів малої прози І. Франка (оповідання, оповідання-спогад, новела, новелістична казка) зі спробою уточнити, конкретизувати їхній жанрово-композиційний об'єм, сміність. Так жанрово-композиційна специфіка не дає змоги характеризувати «Сойчине крило» лише як оповідання чи як новелу, уточнюючи її природу – це, радше, новела-лист зі зовнішнього боку

та новела-сповідь у внутрішньому (психологічному) розумінні. Наявність фрагментарних текстів у «лоні» цієї збірки, тобто текстів, які є частинами більшого жанрово-композиційного цілого (повісті чи роману), свідчить про збагачення Франкової жанрової палітри такими елементами архітектонічно-композиційного характеру, як «уривок», «фрагмент», при цьому «фрагментами» ми називаємо тексти композиційно завершеного, але архітектонічно не заокругленого плану («На лоні природи», «Дріада», «Яндруси»).

Авторське визначення казки з означенням часового проміжку – чи то стосовно їх написання, чи щодо їхньої дії – мають тексти, написані 1883 року («Мавка» – «літня казочка»; «Поєдинок» – «зимова казка»), хоча за своїми структурно-нарративними параметрами вони належать до розряду новел чи, пак, новелістичних казок, однак сюжетно-фабульний первень, який корегує жанрову модель в авторській дефініції, передбачає розгляд цих текстів у контексті параболічної літератури (це тексти-притчі з редукованим морально-повчальним елементом і гіперболізованим алегорично-метафоричним підтекстом). Гіперболізація алегорично-метафоричної структури «Мавки» призводить, зі свого боку, до розщеплення жанрового елемента на «казковий, фантастичний» і «реалістичний, дійсний», що створює ефект протилежний до зображуваного, тобто гіперреалістичний ефект.

Традиція автобіографічних оповідань-спогадів у Франковій малій прозі змушує об'єднувати під цим жанровим маркером ті авторські тексти, у яких головним персонажем є авторів «двійник» – Мирон (псевдонім письменника і його ім'я-оберіг з дитинства). Однак на цій підставі до жанру автобіографічного оповідання варто зараховувати також і його алегоричну притчу, «зимову казку» «Поєдинок». Але це би було дуже суттєвим спрощенням. Оповідання «Під оборогом», «У столярні», «Мій злочин» є «автобіографічними» тільки в нарративному вимірі, однак аж ніяк не в жанровому, тому що коли з них елімінувати аспект «другого я» і розглядати це «я» безвідносно до особи біографічного автора, тобто як «рядового» персонажа розповіді, то таким способом, виникне певна жанрова лакуна, яку потрібно буде якось заповнювати.

«Мій злочин» – це оповідання, у якому біографічний автор і наратор як стратегічні інстанції збігаються, однак при цьому вони не отожднюють у персонажній системі твору: авторові належить лише функція «оприявлення» – експозиційного нюансу, який слугує пояснювальним елементом до заголовка. Автор подав оповідь від першої особи, при цьому «біографізуючи» наратора. Стратегія автора тут цілком логічна і зрозуміла – епатажувати свого читача, створити «ореол» злочинності навколо власної персони (і це при тому, що саме поняття «злочинності, злочину» відверто перебільшується, так би мовити, з юридичного боку питання, і спрацьовує як психологічна метафора). Однак незрозуміла стратегія власне об'єкта авторського «прицілу», тобто самого читача, який надто легко потрапляє в авторську стратегічну «пастку», називаючи її «автобіографічним елементом». Загалом оповідання І. Франка «Мій злочин», «У столярні», «Під оборогом» чітко вписуються у структуру тексту з характерним новелістичним пуантом, називаючи і розгортаючи «одну нечувану подію, що трапилася», при цьому вказуючи або на неї саму – предмет уваги автора («Мій злочин»), або на місце, де вона відбулася («Під оборогом», «У столярні»). Однак якщо в оповіданнях «Мій злочин», «Під оборогом» подія як елемент оповіді чітко окреслена рамками одного мотиву (почуття відповідальності за тих, кого приручаємо, у «Моєму злочині» або мотиву чарування в тексті «Під оборогом»), то в оповіданні «У столярні» сама подія як центральна точка оповіді ретушується, натомість виступають у певній послідовності нанизані ситуації, які об'єднані спільним хронотопом (місце і час дії – око-

лиці Дрогобича, навчання у нормальній школі, столярня). При цьому завдяки авторському підзаголовку «Із моїх споминів» з його виразними претензіями на автобіографічність це Франкове оповідання отримує також жанрові ознаки нарису, тому з усіх трьох наведених вище текстів його наратор чи не найбільше має право бути представником біографічного автора та його хронотопу спогадів.

У збірці «На лоні природи і інші оповідання» стратегії автора та видавця не збігаються, оскільки ґрунтуються на особливостях співвідношення між хронологічним та сюжетно-композиційним розташуванням текстів у збірці. До «прав» автора належить хронологічний спосіб подання матеріалу, який читач сприймає не відразу, лише опосередковано і тільки після того, коли ознайомиться з історією створення зібраних текстів. «Фабульний» порядок розташування текстів за хронологією їх написання чи першої публікації у збірці «На лоні природи...» такий:

1880 («Микитичів дуб») – 1883 («Мавка», «Поєдинок»), 1890 («На лоні природи») – 1898 («Поки рушить поїзд», «Мій злочин») – 1899 («Щука», «Odi profanum vulgus») – 1902 («У столярні») – 1905 («Яндруси», «Дріада», «Під оборогом», «Сойчине крило»).

На прикладі хронологічної стратегії автора у збірці «На лоні природи...» можна окреслити Франкову еволюцію в жанрово-стильовому становленні пейзажної техніки. Отже, натуралізм («Микитичів дуб» з топонімічною картиною смерті) – романтизм («Мавка», «Поєдинок», «На лоні природи», де описи okazовлені, але без ідеалізації) – натурромантизм («Поки рушить поїзд», «Мій злочин», «Щука», в яких на перший план виступає уявний світ речей, істот чи людської душі, як у «Моему злочині», але описаний він з натуралістичними деталями) – реалізм («Odi profanum vulgus», «У столярні», «Яндруси» з реальними, фотоскопічними топосами вулиці, пожежі, столярні) – ірреалізм, втілений в ідилічному чи гіперболічному описі природи («Дріада», «Під оборогом») – і, нарешті, І. Франко сягнув стильової вершини символізму в новелі-сповіді «Сойчине крило», коли визначальними в описах є психологічні деталі. До того ж, два з цих оповідань – «Щука» та «Дріада» – є також зразками імпресіоністичних текстів, власне, у Франковому варіанті «плєнеризму» (зокрема, особливості плєнерної пейзажистки в «Дріаді» докладно висвітлено у статті Марії Лапій [2, с. 91–96]).

Автор-видавець прозової збірки «На лоні природи і інші оповідання» розробив свої сюжетно-композиційні стратегії, власне, на основі не-конфліктності тематично несумісних структур сюжетних зв'язків. Ігор Качуровський виокремив п'ять типів сюжетної архітекtonіки: лінійна, геометрична, концентрична, лабіринтна, циклічна [1, с. 19–26]. Треба відзначити, що І. Качуровський розумів під поняттям сюжетної архітекtonіки ті взаємозв'язки персонажів, які «або вже існують як наперед дані, або виникають у перебігу подій, або, нарешті, розкриваються (як правило, наприкінці твору) приховані перед тим від читача» [1, с. 19], а композиція для цього дослідника становить «сукупність суто формальних явищ, котрі зумовлюють структуру художнього твору», передусім це поділ на частини для епічних текстів [1, с. 44], тобто формально І. Качуровський ототожнив композицію з архітекtonікою, хоча поняття архітекtonіки розглядав значно ширше – у контексті сюжетних зв'язків персонажів у творі на зразок таких, як «любов і дружба, ненависть, сімейні узи, кровне споріднення, матеріальна чи юридична залежність» [1, с. 19].

Отже, якщо застосувати архітекtonічну матрицю І. Качуровського до збірки І. Франка «На лоні природи і інші оповідання», то отримаємо таку зміну парадигм у сюжетних зв'язках між персонажами її оповідань (при цьому пропонуємо називати твори з усиченою

сюжетною структурою, як правило, це тексти шкіцево-образкового характеру, *паракомпозиційними*, тобто такими, які позбавлені елементів, що зчіплюють композиційно-подієві переходи в оповідному вимірі сюжету):

1. «На лоні природи» (циклічний тип сюжету) – 2. «Микитичів дуб» (геометричний) – 3. «Яндруси» (концентричний) – 4. «Дріада, уривок з повісті» (паракомпозиційний) – 5. «Щука» (паракомпозиційний) – 6. «Odi profanum vulgus» (геометричний) – 7. «Мавка, літня казачка» (лінійний). – 8. «Під оборогом» (циклічний). – 9. «Мій злочин» (лінійний). – 10. «У столярні, із моїх споминів» (геометричний). – 11. «Поєдинок, зимова казка» (паракомпозиційний). – 12. «Поки рушить поїзд» (паракомпозиційний). – 13. «Сойчине крило. Із записок відлюдька» (циклічний).

Лінійна (найпростіша) структура, яка передбачає наявність одного героя та епізодичних персонажів, які не впливають на сюжетний хід [1, с. 19], притаманна оповіданням «Мавка» та «Мій злочин». В оповіданні «Мій злочин» взагалі діє лише один герой, який одночасно виступає і наратором, і персонажем, фактично, це відавторське «я», що дотримується найпростішої лінії оповіди у сповідально-покутній манері, ведучи уявний діалог з власним сумлінням про злочин проти живого створіння [5, т. 20, с. 67].

У «літній казочці» про п'ятирічну дівчинку Гандзю, яка втекла з хати у ліс і «забавилася» з Мавкою на смерть [5, т. 15, с. 94–95], оповідь розгортається за наперед заданим вектором трагічної події, що трапилася через непослух п'ятирічної дитини, яка є головним об'єктом спостереження автора, а Мавка, хоч і винесена в заголовок, є лише епізодичним персонажем, як і мама Гандзі, однак від цих епізодичних персонажів залежить зміна обставин сюжетного ходу подій.

Геометрична структура сюжетних взаємин, за І. Качуровським, передбачає «зв'язки, що їх легко визначити-накреслити кількома простими лініями, які створять таким чином одну з геометричних фігур: трикутник, квадрат тощо» [1, с. 20]. В оповіданні «Микитичів дуб» зв'язки між окремими персонажами та їх групами нагадують форму трапеції, в якій для нижньої основи слугують три головні персонажі: Митро, його мати Анна та його тітка Напуда [5, т. 15, с. 96]. Всі події, які відбуваються з ними, подано мовби крізь призму двох груп персонажів – дітвори та односельчан, які й становлять верхню основу трапеції. Оскільки це оповідання, до того ж, має завдяки фольклорній казці про Круля конструкцію «сюжету в сюжеті» [див.: 6, с. 17, 176], то наша архітектонічна фігура отримує вигляд кола, вписаного в трапецію, функції радіусів до якого виконують символічний локус Микитичевого дуба, епізодична роль Микитича та казковий персонаж.

В «Odi profanum vulgus» в оповідній частині вимальовується центральний трикутник персонажів: стара Василиха, Пан Вінкентій та Петрусь, взаємовідносини між якими призводять до трагедії з хлопцем як нешлюбною дитиною. При цьому всередині трикутника накреслено вставний сюжет – драматичну сценку в редакції «одного поступового і демократичного дневника» [5, т. 21, с. 79] (другий розділ), дійові особи якого діалогізують у такому собі шестиграннику: Заграничний політик (він же – пан Вінкентій) – Критик – Внутрішній політик – Репортер – Професор – Артист [5, т. 21, с. 79–84], унаслідок чого з'ясовується світогляд головного героя, постульований у заголовку твору.

«У столярні» оповідь ведеться ніби на вершинах трикутника, що вибудовує взаємовідносини між наратором та учасниками бесіди у столярні, яких автор найвиразніше пам'ятає зі свого дрогобицького періоду життя: «Тоді ми три: пан Станіслав, термінатор Ясько і я, сідали на лавочці коло печі або на верстатах і починалася безкінечна розмова» [5, т. 21,

с. 178]. (При цьому майстер Гучинський і майстрова Кошицька, власники столярні, становлять лише основу цього трикутника, без якої неможливим би була сама оповідь як така).

Концентрична структура сюжетних зв'язків нагадує лінійну, однак з тією відмінністю, що в лінійному сюжеті персонажі «діють послідовно один за одним, вступаючи в якісь стосунки» [1, с. 23] з головним героєм у відповідному місці, а потім зникають назавжди, натомість «персонажі твору із концентричним сюжетом діють одночасно (чи то в межах того самого часового відрізка), вони – сталі, а не епізодичні», проте «їхні взаємини відбуваються лише через посередництво головного персонажа» [1, с. 23]. У збірці «На лоні природи...» до концентричної структури сюжету наближається оповідання «Яндруси», в якому всі персонажі – учасники вуличних крадіжок – діють одночасно, паралельно до вчинків головних персонажів оповіді – братів-близнюків Владка та Начка, і через їхнє посередництво ці хлопці, власне, й заслуговують на такий «почесний» на жаргоні львівських вуличників титул, як яндруси [5, т. 17, с. 212].

Для циклічної структури твору характерним є такий спосіб подання матеріалу, за яким розвиток подій «робить ніби коло, і в кінці герої (чи група персонажів) повертаються до вихідної точки» [1, с. 25]. Зважаючи на те, що оповідання «На лоні природи» є фрагментом певного композиційного циклу оповідань та повістей (у центрі якого стоїть незавершена повість «Не спитавши броду»), його циклічна структура є мовби розімкнено-півколовою. Два молоді паничі Едмунд та Антоній переживають небувалий рекреаційний день «на лоні природи», зазнаючи невдачі під час полювання [5, т. 18, с. 157] та небезпеки під час нерозважливої риболовлі [5, т. 18, с. 160]. Усі пригоди постійно повертають героїв до вихідної точки, позначеної заголовком оповідання.

Практично зразкову форму циклічної структури в І. Франка має новелістичне оповідання «Сойчине крило», в якому оповідь подано у вигляді спогадів-записок головного героя-«відлюдька», а спогади, як і сон, завжди передбачають замкнену систему оповіді, щоразу повертаючи оповідача у вихідний наративний вимір [5, т. 22, с. 53].

Оповідь «Під оборогом», вписана у хронотоп дитинства, відтворює сцену надприродно-казкової сили Малого Мирона у боротьбі з грозовими хмарами, відтак, хлопець проживає певний цикл ініціації, як у чарівних казках (автор описав ці казкові перипетії у формі сну, який матеріалізується наяву). При цьому вихідна і кінцева точка оповіді збігаються не лише в наративному вимірі, а й стилістично: початок – «Малий Мирон сьогодні *щасливий*. Неділя» [5, т. 22, с. 35], кінець – «І в *якомусь дивнім, святочнім настрої* обоє (курсив мій. – М. Б.), зразу хлопець, а потім мати, злізли з оборогу і мовчки пішли до хати» [5, т. 22, с. 52]. Тому в оповіданні настрої героя є визначальним для розуміння тієї небезпеки, яку приборкав малий «віщун».

Паракомпозиційними є оповідання «Дріада», «Щука», «Поєдинок» та «Поки рушить поїзд». Придивімося до особливостей паракомпозиційного тексту на прикладі оповідання етюдного характеру «Щука», яке у франкознавстві ще не зайняло свого належного місця.

За жанром «Щука» – це алегоричне оповідання з елементами імпресіоністичного образка, у якому розповідь ведеться з використанням подвійної нарації: виклад подано як відсторонене спостереження наратора («З одним товаришем ми вибралися на рибу» [5, т. 21, с. 74]), який є лише персонажем алегоричної історії про життя щуки, що фігурує в тексті як персоніфікований оповідач. На перший погляд, складається враження, що автор створює два типи оповіді: описовий (історія з життя щуки) та наративний (історія рибалок).

Сюжет оповідання, матеріалом до якого, найімовірніше, слугував власний рибальський досвід І. Франка, починається описом сновидіння, що його фіксує «риб'ячий мозок» шуки; при цьому автор втручається в хід розповіді, даючи аналітичне пояснення біологічному процесові: «Риб'ячий мозок не вдержує вражень так, як наш. Прокинувшись, шука вже не тямала того, що їй снилося», «її пам'ять не сягає далше вчорашнього дня» [5, т. 21, с. 70]. Наступний етап діяльності шуки у водяному плесі розкриває перед читачем дві біологічні властивості щучиною організму: «страх перед видрою», який виникає не випадково, а пов'язаний із «відвічною, родовою традицією», адже цей страх перед сильнішим ворогом, що полює вночі, «викльовується на світ із матірньої ікри» [5, т. 21, с. 70]; друга, протилежна до першої властивість, – це така собі «сентиментальна любов» шуки до «товстопузих ковблів»: «А проте сам вид тих невинних, товстеньких та повільних ковблів розрадував щучине серце. Що за приємні створіння! Щуці робиться сентиментально на душі. Вона любить ковбликів – не менше щиро, не менше ніжно, як пани своїх підданих, як пастухи своїх овець» [5, т. 21, с. 71]. На думку шуки, ці бідні, добродушні створіння опиняються в її пащі і в «її голодному животі» цілком випадково (тому що «рук у неї нема, тільки зуби в роті»), щоб «притиснути до свого серця першого-ліпшого з них або всіх» [5, т. 21, с. 71]. Однак оповідач зазначає, що шука «поки ще не голодна» [5, т. 21, с. 71] і переходить до спостереження над щучиним вмінням маскуватися у своїх криївках: «Здалеку дивлячися – два поліна лежать під берегом» [5, т. 21, с. 72].

Архітектоніка оповідання «Шука» визначається зміною оповідних стратегій у тексті: загалом такі зміни відбуваються тричі. На їхній основі можна виокремити в творі три його частини. Перша закінчується з появою першого (неперсоніфікованого) персонажа – старого рибалки Сарабрина, який, незважаючи на свій рибальський досвід, все-таки піддався на щучине природне вміння маскуватися (мімікрію), прийнявши її за поліно. А вже в наступному сюжетному вузлі оповідач знайомить нас із сином Сарабрина – Антошком, здоровим хлопчищем, який «другий рік пастушить» [5, т. 21, с. 73], що зазнав небувалої пригоди під час полювання на здоровенну шуку. Третя частина починається, власне, з появою самого розповідача (услід за Миколою Легким, такий тип наратора, який відчутний «в самій природі вислову», можна назвати «літературним» [3, с. 106, 112]), котрий змінює свою роль ретроспективного спостерігача на дійову особу. Розкривши секрети свого рибальського досвіду, цей оповідач, нарешті, представляє основну сюжетну лінію тексту з її кульмінаційним моментом, що водночас є і розв'язкою оповіді, а втім, і всього щучиною життя та сумним кінцем «щучиних мрій». До цієї основної сюжетної лінії автор неабияк готує читача, вводячи в текст виразні перспективні натяки на можливу трагічну (з погляду шуки) кінцівку: «Шука недобре розуміла всю вагу сеї пригоди. Її риб'ячий мозок, під впливом довговікової традиції, далеко більше боявся видри, ніж чоловіка, і, звичайно, втікши з-перед рук рибаків, вона й не міркувала гаразд, як близько була смерті» [5, т. 21, с. 74].

Цікавим це оповідання видається не тільки за наративними зміщеннями персонажних ролей (від монологічної мовної партії шуки до діалогічної розповіді про приборкування непокірної рибини), а й за нестандартним композиційним вирішенням сюжетного ходу, в якому кульмінаційний момент у сюжеті риболовлі накладається на розв'язку оповідання (кінець життя шуки).

Тематика оповідання «Шука» тісно пов'язана з проблематикою цілого віршово-прозового циклу «В плен-ері», у якому письменник ставив перед собою завдання осмислити філософію життя (біосу) як такого, з'ясувати «різномірності» людського розуму «в сфері

духа» [5, т. 3, с. 36]. Ці теоретичні засновки філософії життя, що подано в розлогіх верлібрах вірша «Мамо-природо!..», І. Франко намагався проілюструвати у своєму оповіданні про життя позашлюбного сина «заграничного політика», який сповідує в житті принцип «*Odi profanum vulgus et arceo*» (у перекладі з латинської – «Ненавиджу низьку юрбу і погорджую нею») [5, т. 21, с. 84]. Алгоритичний образ щуки в цьому контексті постає як ідейна паралель до життєвої філософії головного персонажа твору «*Odi profanum vulgus*». Отже, письменник вивів певний біологічний тип людини, яка сповідує ідеї, теорії, які є далекими від її практичного життя, її морально-етичної поведінки. Як і щука, яка сентиментально «любить» дрібну, беззахисну рибку, втікаючи від грізнішого ворога – видри, так само й пан Вінкентій – теоретик мистецтва для мистецтва [5, т. 21, с. 83] – негідно поводить із власним сином, злякавшись грізнішого ворога – обставин власного життя, що вимагало від нього відповідальності за гріхи молодості, і призвівши цим до моральної деградації дитини та, врешті-решт, до її трагічної смерті (незважаючи на те, що душа «заграничного політика» настроєна на сентиментальний лад Верленових віршів).

Оповідання «Щука» належить до Франкового творчого періоду «днів журби»: на ньому виразно позначилися письменницькі зацікавлення імпресіонізмом, пов'язані, власне, з витворенням його авторського варіанта – «плєнеризму», що знайшов вираження у поетичному циклі «В плен-єрі». Пленерна поетика передусім збагачує ейдологічну канву тексту (головно, його першу оповідну частину, де описано характер і побут щуки). Змальовуючи «портрет» щуки, І. Франко виявив достатнє знання імпресіоністичної техніки з глибоким чуттям кольородинаміки у відтворенні світло-тіньової гами зовнішнього середовища: «Недвижно лежить щука на своїй м'якій постелі, ослонена крутими лозовими гілляками. В плесі тихо. Сонце недавно зійшло і скісним промінням золотить саму середину плеса, лишаючи в тіні саме той берег, під котрим лежить щука. З холодної води підіймається проти сонця легесенька сива пара. Тихо-тихо сковзається вода в плесі, гладка, мов дзеркало. Не чути нічогісінько. Ні один найменший рух не ворухить водяного спокою» [5, т. 21, с. 71]. При цьому письменник також виявив наукову компетентність у галузі біології, передаючи особливості роботи риб'ячого мозку, пам'яті, уяви (особливо це виразно представлено в початкових абзацах, де описано щучине сновидіння), характеризуючи інстинктивну природу риби.

В інтертекстуальному плані цікавим є спостереження авторів монографії про Франка-рибалку, які вважають його оповідання «Щука» архітвором, що «не втратив актуальності в наш час (у площині політичній, соціальній, а також етнічній)» і за своїм сюжетним розвитком є своєрідним продовженням мотивів казки Михаїла Є. Салтикова-Щедріна «Премудрий пискар», написаної 1883 року [4, с. 84].

Отже, «Щука» – це, з одного боку, розповідь І. Франка із рибальського життя, з іншого ж – зразок поетичної експресії, який приваблює читача завдяки оригінальному експериментуванню письменника з різними нарративними техніками, що поєднують описово-пейзажні, алегорично-притчеві та фабуло-конструктивні елементи.

Загалом збірку І. Франка «На лоні природи і інші оповідання» укомпоновано так, щоб увиразнити парадигматичність сюжетно-тематичних вузлів у єдиному композиційному цілому. Основу сюжетно-композиційної парадигми становлять такі бінарні опозиції:

любов, дружба/ненависть, ерос/танатос («На лоні природи» – «Микитичів дуб» як протиставлення двох типів гріха: знущання над безневинною рибиною та вбивство новонародженої дитини, зображених на тлі символічно-пейзажних заголовків);

реалістичний/ідеалістичний вимір буття («Яндруси» – «Дріада»: історія про вуличних хуліганів виразно контрастує з пейзажною ідилією);

чуттєвість/черствість («Щука» – «Odi profanum vulgus»: в алегоричний і в реалістичний спосіб зображено природу людського «я», що лукавить із власним сумлінням, намагаючись пристосовуватися до життєвих обставин);

природне/надприродне («Мавка» – «Під оборогом»: герої обох оповідей ідуть на ризик, але, коли п'ятирічна дівчинка ризикує через власну дитячу наївність, безпосередність у спілкуванні з природою, яку уособлює в її дитячій уяві казкова Мавка, Малий же Мирон бореться з грозовими хмарами як людина з надприродними здібностями, свідомо свого вибору);

емоціо/раціо («Мій злочин» – «У столярні»: у формі спогадів автор протиставляє два виміри свого буття – внутрішній, емоційний, пов'язаний із переживаннями над гріхом дитинства [вбивством безневинної пташки], та зовнішній, представлений просторово як подія у «столярні на бориславському тракті в Дрогобичі» [5, т. 21, с. 171]);

гра/дійсність (цю опозиційну пару представлено у трьох авторських варіаціях конструювання сценічно-ігрової дійсності: «Поєдинок» [через мотив роздвоєння] – «Поки рушить поїзд» [способом персоніфікації] – «Сойчине крило» [через психоаналітичні засоби, передусім через сповідь та листування, що розраховані на сценічний ефект]).

Аналіз сюжетної архітекtonіки збірки малої прози І. Франка «На лоні природи і інші оповідання» з огляду на її жанрову специфіку та сюжетно-композиційну парадигму дає змогу краще зрозуміти її задум, структуру й місце у творчій біографії письменника. Адже ця добірка з пейзажомісткими текстами засвідчує Франкову майстерність у володінні найрізноманітнішими стильовими засобами модерністського письма, зокрема в аспекті пейзажотворення, що позначається також і на оригінальних жанрових та наративних експериментах письменника на зламі століть.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Качуровський І. Генерика і архітекtonіка : [у 2-х кн.] Кн. 2 / Ігор Качуровський. – К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 376 с.
2. Ланій М. Ідея синтезу мистецтв у пейзажному дискурсі Івана Франка / Марія Ланій // Українське літературознавство. – Львів, 2014. – Вип. 78. – С. 86–98.
3. Легкий М. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка / Микола Легкий. – Львів : Львівське відділення Ін-ту л-ри ім. Т. Г. Шевченка ; НАН України, 1999. – 160 с. – (Франкознавча серія ; вип. 2).
4. Присяжний Т. «Щука» – архітектоніка Франка-рибалки на політичну тему / Теодозій Присяжний, Павло Присяжний, Володимир Бандура // Присяжний Т. Нетрадиційний погляд на життя і творчість Каменяра (Франко – рибалка і художник слова) : монографія / Теодозій Присяжний, Павло Присяжний, Володимир Бандура. – Тернопіль : Астон, 2006. – С. 84–87.
5. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1976–1986.
6. Швець А. Злочин і катарсис: Кримінальний сюжет і проблеми художнього психологізму в прозі Івана Франка / Алла Швець. – Львів : Львівське відділення Ін-ту л-ри ім. Т. Г. Шевченка ; НАН України, 2003. – 236 с. – (Франкознавча серія ; вип. 5).

Стаття надійшла до редакції 27.10.2014

Прийнята до друку 03.11.2014

**GENRE-COMPOSITIONAL PARADIGM AND
PARACOMPOSITIONAL EXPERIMENTS IN IVAN FRANKO'S
«COLLECTION NA LONI PRYRODY I YNSHI OPOVIDANNIA»
(«IN THE BOSOM OF NATURE AND OTHER STORIES»)**

Maryana BARABASH

*National Academy of Sciences of Ukraine, Ivan Franko Institute,
18, Drahomanov Str., Lviv, Ukraine, 79005,
e-mail: maryanabarabash@gmail.com*

The article analyzes the compositional structure of the collection «In the Bosom of Nature and Other Stories» by Ivan Franko on the basis of I. Kachurovskyi's four models of the plot architectonics (linear, geometric, concentric and cyclic). In particular, the story «Shchuka» («The Pike») is analyzed as an example of paracompositional text and its place in the structure of the collection as well as in the creative biography in general is defined.

The article offers an analysis of plot architectonics of the mentioned small prose collection through the prism of its genre specifics and plot-compositional paradigm, which makes it possible to understand its conception, structure and place in the writer's literary biography. This collection, containing texts full of landscape images, is evidence of Franko's craftsmanship in employing various stylistic means of modernistic writing, in particular in depicting a landscape. This feature is also present in the writer's original genre and narrative experiments at the turn of the 20th century.

Keywords: genre, architectonics, composition, author-publisher, plot-compositional paradigm, paracompositional text, plainairism.