

УДК 821.161.2.09

Галина ЛЕВЧЕНКО,

кандидат філологічних наук, доцент
(Житомирський державний університет імені Івана Франка)

СТРУКТУРНІ ЕЛЕМЕНТИ ЧАРІВНОЇ КАЗКИ В ПОЕМАХ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

У статті здійснено структурно-функціональний аналіз поем Лесі Українки за методикою В. Проппа. Спостереження за функціональною будовою сюжету та актантними схемами поем Лесі Українки переконають, що ці твори побудовані за жанровою схемою чарівної казки, являючи казково-утопічні моделі дійсності із відповідними «чарівними» атрибутами, мотивами «чудесного» та вимогою духовної трансформації героя задля досягнення бажаної мети.

Ключові слова: актант, актор, функція, мотив, міфологічний образ, чарівна казка.

Визначивши чарівну казку як часову послідовність із 31 функцій, В. Пропп визначає систему дійових осіб казки у відповідності до того кола дій (функцій), які вони виконують у різних казках. Дослідник встановлює інваріантну систему актантів, яка в окремих казках втілюється у конкретній системі персонажів, чи, як пропонує їх визначати Альгірдас-Жульєн Греймас, акторів. Цілісна актантна схема (система дійових осіб) зберігає чинність від казки до казки, втілюючись, проте, в різному образному матеріалі. Коло дійових осіб чарівної казки, за Проппом, виглядає так: 1) шкідник; 2) дарувальник; 3) помічник; 4) розшукуваний персонаж; 5) відправник; 6) герой; 7) несправжній герой. Ця актантна схема є визначальною для жанру чарівної казки, яка, на наш погляд, «працює» також у поемах Лесі Українки, котрі можна потрактовувати як адаптовані авторською свідомістю літературні ліро-епічні чарівні казки. Кожен із актантів казкового сюжету відповідає своїм казково-міфологічним функціям і втілюється у відповідних образах персонажів – акторів (як подано в *Таблиці 1*). Відповідно до цих функцій, можна умовно окреслити поле діяльності кожного з акторів. Роль і значимість актантів у різних поемах варіюється від головної до другорядної чи епізодичної. Деякі персонажі (це явище характерне також і для казок) можуть перебирати на себе функції інших. Так, Царівна може поставати і розшукуваним персонажем, і помічником чи дарувальником. Герой може бути одночасно й відправником чи виявитися несправжнім героєм. Для означення жанру, за Проппом, важлива не присутність виконавця дії – як окремого персонажа, а присутність самої функції-дії.

Міфологічний підтекст здобування казкової царівни полягає у відновленні первісної андрогінності героя-деміурга, об'єднання з творчим джерелом світу, який його породив. Але якщо в героїчних легендах і чарівних казках у центрі зображення постає герой, його наміри, подвиги і

врешті здобування жаданого цінного предмета чи царівни й царства, то як у поемі «Віла-посестра», так і в драмі-феєрії «Лісова пісня» Лесі Українки натомість Віла і Мавка виявляють ініціативи до того, щоб підтримати в першому випадку військову доблесть, а в іншому випадку творче начало в героєві. Таким чином, недосяжна царівна, яка втілює творчу силу всесвіту чи таку необхідну героєві психічну функцію (за Юнгом), сама проривається зі свого царства у профанний світ героя, виявляючи йому свої співчуття й підтримку. В обох випадках герой виявляється заслабким, аби світ здобув у цьому об'єднанні гармонію. Внаслідок цього ключова ситуація «порятунку царівни» в міфосвіті поетеси виглядає швидше як зіслання Святого Духа чи втілення Бога в Синові Людському: і якщо первинний казково-міфологічний сюжет побудований на рятунку й звільненні царівни, то у творах Лесі Українки досить часто ця активна рятівна роль покладена на саму царівну, а рятунку потребує якраз чоловічий персонаж – за логікою казки, герой.

Назва поеми, дата написання	Шкідник	Помічник – Дарувальник /Чарівний предмет	Розшукуваний персонаж-Царівна – Царство	Відправник – Герой – Несправжній герой
«Русалка» 1885	Багата подруга дівчини, соціальна нерівність	–	Дівчина / Русалка – підводне царство	Козаченько
«Самсон» 1885	Філістимський володар	волосся Самсона	Даліла – філістимське царство	Самсон
«Місячна легенда»	Багаті-поневолювачі простого люду	Ангел із зорею на чолі, місяць	Квітка із серця – скарб творчості	Співець
«Роберт Брюс, король шотландський» 1893	Британський володар	Павук	Рідна країна – Шотландія	Роберт Брюс
«Давня казка» 1893	Король / Бертольдо	Поет	Ізідора	Лицар Бертольдо / Поет
«Віла-посестра» 1906	Турки	Кінь Віли, Біла Віла	Біла Віла	Юнак-побратим
«Ізольда Білорука» 1912	Чари, любовний напій – втілюють злу долю	Фея Моргана, Фея Урганда, Мерлін	Ізольда Білорука / Ізольда Златокоса	Трістан

Таблиця 1.

Царівна постає в центрі уваги, перебираючи всі основні ініціативи, що рухають сюжет, у поемах «Русалка», «Самсон», «Віла-посестра», «Ізольда Білорука». У цих творах актант-царівна реалізує себе в різноманітних діях-

функціях, які виконують царівни в чарівних казках, за В. Пропом: провокують до дій героїв, здійснюють їх символічне «таврування», перебирають подекуди на себе функцію чарівних помічників – наприклад, даруючи героєві особливу силу чи зброю, перебирають також на себе функцію героя, здійснюючи переходи в інші виміри буття (на «той світ») і повертаючись звідти, виявляють своє демонічне начало, зваблюючи героя і зводячи його зі світу.

Царівна в чарівній казці – образ амбівалентний, як і міфологічні образи мавок, русалок і віл: ці природні сили можуть поставати прирученими й служити на користь людині, але можуть і навпаки – шкодити. З'ясовуючи фольклорні контексти постановки образу віли в поемі Лесі Українки, М. Драй-Хмара зазначає: «Віла – це мітична істота, що скидається на нашу русалку або мавку й що дуже часто виступає в південнослов'янському, тобто сербському та болгарському народному епосі. Найчастіше вона виступає, коли комусь загрожує небезпека, захищаючи юнаків, своїх побратимів, даючи їм поради тощо. Це, так би мовити, віла добра. Але бувають і лихі віли, що заздять на людське щастя й руйнують його. Леся Українка взяла собі за героїню вілу добру, вілу-визволительку» [4, с. 155]. У казковому епосі ця амбівалентність вилилася у два типи царівни, про які пише зокрема й В. Пропп: «Ті, хто уявляє собі царівну з казки виключно як “душу – красну дівичю”, “неоціненну красу”, що “ні в казці сказати, ні пером описати”, помиляються. З одного боку, вона, правда, вірна наречена, вона чекає свого судженого, вона відмовляє всім, хто домагається її руки за відсутності нареченого. З іншого боку, вона істота підступна, мстива і зла, вона завжди готова вбити, втопити, покалічити, обікрасти свого нареченого, і головне завдання героя, який дійшов чи майже дійшов до володіння нею, – це впокорити її. (...) Інколи царівна зображена богатиркою, воїном, вона вміло стріляє й бігає, їздить на коні, і ворожість до нареченого може набути форм відкритого змагання з героєм.

Два види царівни визначаються не стільки особистими якостями царівни, скільки розвитком дії. Вона звільнена героєм від змія, він – її рятівник. Це – тип покірної нареченої. Інша взята через насилля. Вона викрадена чи взята проти її волі хитрим героєм, який розв'язав її завдання й загадки, не злякавшись того, що голови невдах-попередників стримлять на кілках навколо її двору» [8, с. 298].

У поемах «Русалка» й «Ізольда Білорука» амбівалентна сутність актанта-царівни реалізується дисоційовано – у двох образах. Причому один із них – дівчина та Ізольда Білорука – демонструє належність до земного світу, а інший – Русалка й Ізольда Злотокоса – до «того світу», світу мертвих, «тридесятого» підводного царства чи царства сонця, світу ідеалів. Аналогічні дисоційовані образи Царівни присутні також у драматургії Лесі Українки: наприклад, Мавка як бездушна лісова царівна належить до лісового царства (у казках лісове царство, як переконує В. Пропп, постає в аналогічній ролі до образів тридесятого царства, «того світу»), але після

процесу трансформації, який проживає цей лісовий дух у коханні до Лукаша, внаслідок якого здобуває душу, – постає інша Мавка, жива, з душею, належна до людського світу, але вже позбавлена свого магічного впливу на Лукаша. У «Камінному господарі» аналогічну опозиційну пару становлять Донна Анна й Долорес. Мрія Анни, якою вона ділиться у першій дії драми з Долорес – детально втілює казковий сюжет про здобуття-звільнення царівни, ув'язненої в тридесятому царстві: *«Мариться мені, / якась гора стрімка та неприступна, / на тій горі міцний, суворий замок, / немов гніздо орлине... В тому замку / принцеса молода... ніхто не може / до неї досягнутися на кручу... / Вбиваються і лицарі, і коні, / на гору добуваючись, і кров / червоними стрічками обвиває / підгір'я...»* [12, с. 769]. Донна Анна проєкує в мрію власну роль «злої» царівни, на що вказує Долорес, називаючи цю мрію жорстокою й зауважуючи, що *«мрія ся уже справдилась, / бо та принцеса – то, звичайно, ти, / убиті лицарі – то ті панове, / що сватались до тебе нещасливо, / а той щасливий лицар – дон Гонзаго»* [12, с. 769]. Леся Українка зіставляє в «Камінному господарі» два типи Царівни: якщо Анна мріє про владу в цьому земному світі, то Долорес ідеться про владу «не від світу сього». Схожі зіставлення відзначив у творчості Лесі Українки свого часу Д. Донцов: «Вона віддає першенство першій жінці Магомета Хадиджі перед Айшею за те, що тамта знала те «вічне», що було ніби без потреби в щоденнім життю («Айша і Магомет»); Марії перед Мартою, бо «Марта дбала про потреби часу, Марія ж прагнула того, що вічне» («У пущі»). Сього «вічного», що стоїть понад жолудкові інтереси юрби, понад злоби дня, понад гуманізм, пацифізм й інші релігії загалу, сього «вічного», з чим живуть і без чого вмирають нації й одиниці, прагнула поетка, змагала до нього» [3, с. 77].

У поемах «Місячна легенда» і «Роберт Брюс, король шотландський» образ Царівни модифікується до часткового втілення певної ідеальної цінності, у першій поемі – це образ літературної творчості як пророшеного із серця скарбу, а в другій – це звільнення рідної країни. У поемі «Давня казка» актант-царівна реалізується в «знаковому» конвенційно-лицарському типі – недосяжної, але й безликої донни Ізидори, серце якої прагне підкорити псевдо-герой лицар Бертольд.

Актант-герой, незважаючи на присутність чоловічого персонажа у всіх поемах Лесі Українки, часто більш обмежений у своїх казкових функціях-діях, порівняно з царівною. Його традиційні дії – здобувати царівну, бунтувати, здобувати свободу, тримати лінію оборони – реалізуються не у всіх творах. Так, фатум пасивної покірності долі характеризує козаченька в поемі «Русалка», Трістана в поемі «Ізоolda Білорука», побратима в поемі «Віла-посестра». Тільки в фіналі твору вдається до бунту Самсон з однойменної поеми. До такого типу пасивного героя можна віднести Лукаша із драми-феєрії «Лісова пісня», а з певними застереженнями то й Дона Жуана з драми «Камінний господар». Така пасивність і безпорадність актантів-героїв у цих творах, можливо,

пояснюється своєрідним «жіночим засиллям» – бо саме тут якнайповніше виявляють себе актанти-царівни, постаючи, до того ж, у дисоційованих парах образів. Казка як саморегульована й самодостатня система байдужа до виконавців функцій, важлива мета, до якої рухається оповідь, – здійснення наміру-бажання героя, функції якого в поемах Лесі Українки переймає собі царівна.

У названих поемах актанти-герої значною мірою залежать від дій актанта-царівни, і тому не можуть діяти вільно. У всіх цих творах присутній казковий мотив, який В. Пропп називає «печаттю царівни»: казкова царівна з певною метою «таврує» чи «помічає» героя. Так, Даліла в поемі «Самсон» підступно зістригає з голови Самсона чарівне волосся: *«Рукою нестить кучері ті чорні, / А в другій гострее залізо має, / Одною кучері до себе горне, / А другою їх з голови здіймає. / І підняла з волоссям руку білу, / Після на діл покраса пишна впала, – / Тож гордую переможну силу / Рука підступна жінки подолала!»* [11, с. 83]. Обрізання волосся, як переконує В. Пропп, є однією з форм таврування героя: «Зазвичай функція таврування служить знаком певної солідарності царівни з героєм. Але цим самим прийомом користується і зла царівна, щоб звести героя» [8, с. 300]. Донька філістимського володаря Даліла – ця завойована силою, чарівною фізичною перевагою Самсона «зла» чи «невпокорена» царівна – поводить підступно щодо героя, але цілком шляхетно і навіть жертовно з погляду її патріотичної самосвідомості. М. Драй-Хмара схильний навіть трактувати її як головну героїню поеми: «Невеличка поема «Самсон», написана на біблійну тему, характерна тим, що в ній центральною фігурою є не Самсон, а Даліла. Даліла не підкуплюється філістимлянами, як про те оповідає «Книга суддів», а мстить сама за рідний край – вона патріотка» [4, с. 87]. Саме цією «ідеальною» відданістю своєму краю і філістимському народу Даліла пояснює свій вчинок: *«Прощай, Самсоне! – крикнула зрадлива. – / Ти думав, що для тебе я забуду / Родину? Ні! Ти гинеш, – дяка се правдива / Від мене за погибель мого люду!»* [11, с. 148]. У поезії «Мрії» згадується аналогічна ситуація уже з лицарського контексту, де ліричний наратор розкриває свої симпатії до такої позиції, яку демонструє Даліла: *«Не здавався мені величним / Той завзятий, пишний лицар, / Що красуню непокірну / Взяв оружною рукою. / Тільки серце чарувала / Бранки смілива відповідь: / Ти мене убити можеш, / Але жити не примусиш!»* [11, с. 204].

З погляду буденно-раціонального Даліла мала б бути горда з того, що стала дружиною улюбленця Бога, міцного й вродливого Самсона. Проте в інтерпретації Лесі Українки ідея вірності рідному краю переважає цю позицію і підштовхує її до підступної зради Самсона, внаслідок чого обое герої гинуть. Магічне змагання «злої» царівни-Даліли, яка «таврує» героя і якою рухає ідеальне почуття патріотизму, й героя-Самсона (бо до нього таки повертається перед смертю його чарівна сила), що рухається любов'ю до Бога, завершується смертю, бо для обох ідеальний світ важливіший від

матеріальної дійсності. Це романтичні самокеровані «монадичні» типи, мірилом переконань для яких є смерть.

У поемах «Русалка» й «Ізоolda Білорука» засобом «таврування» героя постає чарівне «данння» чи «спричинення», «зурочення». Після утоплення дівчини козаченько, хоч і одружився з іншою, не може її забути: *«Славлять люди, і дружина / Журиться, бо знає, / Чого милий у гай темний / Щораз походжає. / То в гай ходить, то в садочок, / Де жила дівчина; / Бачить мила й знає добре, / Чия то причина...»* [11, с. 114]. У примітці до поеми «Ізоolda Білорука» Леся Українка зазначає: «Основа сеї поеми взята з середньовічного роману «Трістан та Ізоolda», що колись у численних версіях на різних мовах був широко розпросторений по всіх європейських, в тім числі й по слов'янських сторонах. Зміст його – фатальне та нещасливе кохання лицаря-васала Трістана і його королеви Ізоolda Золотокосої. Се кохання повстало з чарівного дання, любовного напою, випитого через помилку. В деяких версіях згадується ще й друга Ізоolda – Білорука, що кохалася з Трістаном тоді, як він був у розлуці з першою милою – Ізоoldою Золотокосою» [11, с. 474].

В обох поемах актанти-герої фатально залежать від своїх нав'язаних чарами почуттів, від яких їх не рятує «земне кохання», бо героям хочеться почуття іншого: *«Ізоolda, Ізоolda моя, / в очах твоїх темних / хотів би я бачить блакит / країв понадземних! / Ізоolda, Ізоolda моя, / коли б твої коси / мінілися золотом так, / як житні покоси! / Твій голос, Ізоolda моя, / рвачкий і жагливий, / коли б він, як шелест берез, / був тихий, нестливий...»* [11, с. 476]. Образ Ізоolda Злотокосої наводить на асоціації з солярним міфом: це образ золотого сонця на тлі блакиті небес. Вже сама золота барва волосся нагадує казкове тридесяте царство Сонця. Голос-шелест її подібний до легкого вітерцю – леготу, що асоціюється з царством легкокрилих духовних істот. Навіть рятувати Трістана від його хвороби ця Ізоolda прибуває на кораблі під білими вітрилами. «Білий же колір є кольором потойбічних істот, що досить ясно показав Негелейн в спеціальній роботі про значення білого кольору. Білий колір є кольором істот, що втратили тілесність» [8, с. 175]. Зрештою, застає вона Трістана наче приготівленим для подорожі в інший світ – мертвим.

На думку В. Проппа, любовний напій, який випивають у романі Трістан та Ізоolda, насправді є символом шлюбної ініціації: «Для нас вино є субститутом крові. Трістан та Ізоolda здійснюють шлюбний обряд. Любовний характер напою є середньовічним переосмисленням під впливом приготівлення таких напоїв, що тоді практикувалося. Трістан та Ізоolda не доказують того, що кажуть закохані в лопарському міфі: “Змішаємо нашу кров, поєднаємо наші серця”» [8, с. 302]. Розвіяти заподіяні цими ініціальними чарами почуття Трістана у поемі Лесі Українки нездатною виявилася навіть магія феї Моргани, яка змінює колір волосся й очей Ізоolda Білорукої. Така трансформація героїні лише поновлює почуття Трістана до Ізоolda Злотокосої, про яку й без того він ніколи не забував. Герой постає

позбавленим своєї магічної сили, його чарівні помічники Мерлін і фея Урганда виявляються також позбавленими магічного впливу: *«Трістан у недугі лежить, / ослаб, мов дитина, / не служать нічого йому всі чари Мерліна. / А фея Урганда з-за гір / сказала лукава: / “Тут може одна допомогти – / Ізольда Білява. / При тій златокосій тебе / і смерть не поборе”. / І вірного друга послав / Трістан аж за море»* [11, с. 479]. Проте порада Урганди не рятує героя.

Отож, в обох поемах персонажі, які втілюють актантів-героїв, не здатні владати своїми почуттями й покійно піддаються владі чарів, нехтуючи повсякденними життєвими справами. Натомість обидві царівни, і в поемі «Русалка», і в поемі «Ізольда Білорука», з одного боку, володіють магічними здібностями (через дівчину-русалку козаченько став причинним, Ізольда Златокоса дала Трістанові випити чарівного любовного напою, хрещеною матір'ю Ізольди Білорукою є фея Моргана, на яку й проєктуються її магічні здібності), а з іншого боку, вони зазнають значних трансформацій: дівчина, перш ніж стати Русалкою, проходить через самогубчу смерть, а Ізольда Білорука проживає символічну смерть в момент перетворення її фесею Морганою. Вона на якийсь час здобуває ознаки «іншого світу» – золоте волосся й колір очей Ізольди Златокосої. Проте зіткнувшись із безоглядною зрадою Трістана, Ізольда Білорука вирішує повернути собі давнішу зовнішність і проживає ще одну метаморфозу (що нагадує трансформації Мавки в драмі-феєрії «Лісова пісня»).

Магічна сила Царівни чи не найповніше виявляє себе в поемі «Віла-посестра». Крилатий кінь – досить поширений у казках образ чарівного помічника. Деякі порівняння й характеристики цього коня в поемі Лесі Українки вказують на близькість цього образу з казковим вогняним конем. На посвист Віли Білої кінь *«прилетів з просторів невідомих, / упав додола, мов гаряча куля»* [11, с. 463], у своєму леті він проживає ряд різних пташиних метаморфоз: *«Кинувсь огир, наче віща птиця, / де гора – орлом перелітає, / кида в кручу погляд соколинний, / по долинах ластівкою в'ється, понад містом проліта совою, / темну ніч пройма вогненным зором»* [11, с. 464], а в заключному епізоді *«Кінь крилатий кров почув гарячу, / знявся вгору, мов кривава іскра, / і помчав далеко, в дикі гори»* [11, с. 467]. Вогненний зір коня і порівняння з гарячою кулею та кривавою іскрою вказують на його вогняну природу. «Ми знаємо, що основна функція коня, – пише В. Пропп, – посередництво між двома царствами. Він відносить героя в тридцятье царство. У віруваннях він часто заносить померлого в країну мертвих» [8, с. 176]. Казковий вогняний кінь своїми функціями пов'язаний із жертвним вогнем. Часто, щоб піднятися в небо, герой казки мусить розкласти багаття. І це не просто багаття, а жертвне вогнище, бо спалені на ньому пожертви разом із димом піднімаються вгору, до небес – країни предків, іншого світу. Звідси походить, зокрема, застосування кадила в християнській літургії. Злітання Віли Білої на вогняному коні попід хмари нагадує танок Мавки із Перелесником у драмі-феєрії «Лісова пісня». Це, поряд із описаними вище

іншими способами трансформації Царівни, – образ відвідин «того світу» через самоспалення. Власне, Віла, як і Мавка, походять із іншого, нелюдського світу. Віла – гірський дух, Мавка – лісовий. Лише насильно прив'язуючи крила своєму коневі, Віла може втримуватись на землі – у профанному просторі – і сприяти в бою своєму побратимові.

У цій поемі теж використано мотив «печаті Царівни», хоч певною мірою він переноситься у підтекст твору. Давній обряд побратимства, наприклад, у скіфів, полягав у змішуванні крові. Кров обох майбутніх побратимів змішувалася у великій глиняній чаші з вином, яке згодом випивали, а на тілах обох робилися порізи. Браталися, як правило, за певних виняткових обставин – наприклад, в умовах постійної небезпеки під час боротьби зі спільним ворогом. Звичай побратимства був у козаків. В Сербії, Болгарії й на Україні, як підкреслює М. Драй-Хмара, збереглися «старовинні требники з особливими молитвами про цей випадок, під час яких побратими цілували хрест і мінялися хрестами. Чорногорці до останнього часу браталися в церкві» [4, с. 165]. Братаючись, присягалися Богом і святим Іваном. Цей архаїчний ритуальний звичай виявив себе у казці в «тавруванні» героя: «на героя тут накладається певна помітка, певне тавро, причому тавро це криваве, і герой упізнається за рубцем. Те ж значення має рана, отримана в бою. Рана відіграє роль кривавого тавра. Царівна бере хустину й перев'язує рану. За раною й хустиною герой упізнається» [8, с. 299].

Поема «Віла-посестра» розпочинається описом обряду братання Віли з юнаком. Поетеса описує цей ритуал досить схематично, зводячи всі дії до обміну пірначами, ритуального поцілунку, потиску рук і вербального визнання побратимства. Тобто для взаємного впізнання, як у казках, відбувся лише обмін зброєю, про взаємне «таврування» мова не йде. Згодом, як стверджує М. Драй-Хмара, «так само вона подала в схематичному вигляді й картину прощання юнака зі зброєю. За стереотипною формулою сербського епосу, юнак спочатку одрізує голову своєму коневі, потім ламає надвоє шаблю, списа і, нарешті, закидає пірнача» [4, с. 168]. У поемі це сказано так: *«Кинув геть юнак пірнач злотистий / і зломив надвоє гостру шаблю: / «Гинь ти, зброє, коли гине щирість!..»* [11, с. 462]. Але в фінальній сцені поеми Віла таки здійснює, згідно з казковим мотивом, «таврування» юнака, заподіюючи йому смерть: *«Обняла посестра побратима, / Тож лівця щільно пригортає, / а в правиці запоясник блиснув, / та й убився так глибоко в серце, / що порвав би два життя одразу, / якби віла смертною вдалася. / Але віла при житті зосталась, / тільки серце кров'ю обкипіло»* [11, с. 467]. Характерно, що у цій поемі мовиться про рухи рук Віли, як у поемі «Самсон» про рухи Даліли, котра обрізала чарівне волосся Самсона. В обох творах обійми й пестощі набувають значення згуби.

Як і в розглянутих вище поемах, основні духовні метаморфози і рух поміж світами-царствами випадають на долю царівни – Віли. Окрім жертвовної подорожі в потойбіччя, яку символізує підняття Віли разом із її чарівним конем попід хмари (що відбувається у творі двічі: після полонення

юнака і після звільнення), у творі є ще один магічний мотив, пов'язаний із жертовністю Віли. Таврування в казці може здійснюватись також опосередковано – через обрізання частин одягу героя. Цю дію Віла вчиняє над собою. Побачивши згубу побратима, Віла *«вділ спадає, наче стрілка з луку, / та, на лихо, не на гору впала, / а в долину на зелену сосну, / зачепилась там завоєм білим, / наче хмарка, що сплила з верхів'я. / Добула блискучу шаблю віла, / отримає білу намітку, / наче сарна, кидається вгору / до свого юнака-побратима»* [11, с. 463]. Обрізаючи «білу намітку», Віла символічно «таврує» себе саму. Крім цього, Віла постає у творі у двох іпостасях: як «добра» Царівна, вона обдаровує, звільняє і допомагає, а як «зла» – таврує і вбиває.

В інших творах мотив «помічання» героя прочитується, наприклад, у заохочувальній троянді від Ізидори, котра летить до Бертольда у відповідь на його залицяння в поемі «Давня казка». Символічно обраним згори, «поміченим» видається також образ співця у поемі «Місячна легенда». У першій частині цієї поеми до весняного буяння природи й співу соловейків домішується тихе звучання струн під руками «янгола величного з зорею на чолі». Ліричний наратор наголошує: *«Той голос надземний часами лунає / В піснях соловейка навесні, – / І тільки обранець між людьми здолає / Співать тії гімни небесні»* [11, с. 98]. Цим обранцем і є головний герой поеми: *«І крізь сон йому чується спів соловйовий, / Тонкі пахощі квітів з садочку, / У віконце вривається легіт майовий. / Промінь місячний гра на видочку... / Раптом стихло усе... і з небес залунала / Пісня та чарівна янголина. / Тую пісню дитина крізь сон почувала, – / І всміхнулася любо дитина»* [11, с. 98]. Проміння місяця ставить символічну «печатю» на обличчі сонної дитини. Магічна здібність майбутнього співця проектується на образ чарівного помічника – янгола.

Власне героїчні функції найповніше проявляють чоловічі персонажі Лесі Українки в поемах із модифікованим, неантропоморфним образом царівни – «Місячна легенда» і «Роберт Брюс, король шотландський». Саме тут постають вони у властивій героєві активній ролі, бо здобувають волю для рідної землі або ж ідеальне царство творчості. Зрештою, і перше, й друге виглядають казково-утопічними. Цей утопізм виявляється, наприклад, у тому, що в поемі «Місячна легенда» основна дія зосереджується навколо символічного добування скарбу творчості із серця. Вирощуючи той скарб, сияєць пережив і людську славу, і палаючі рани в серці, й осягнення світової несправедливості. Пройшовши відповідні внутрішні випробування, герой переживає момент чудесного просвітлення, котре удруге здійснюється за посередництва місячного світла: *«На небо він глянув очима смутними, / Од місяця промені впали / Йому на обличчя стрілами срібними, / в сльозах йому сріблом заграли. / Лагіднеє світло до серця проникло, / серденько міцніше забилося, / І все, що давно було з пам'яті зникло, / Зненацька так ясно з'явилися»* [11, с. 104]. Наслідком цього просвітлення є поновлення магічної сили, символічне повернення

«чарівного помічника», бо поет пригадав давно в дитинстві чуті небесні співи янгола. Цікаво, що обидві дії – і пережите в дитинстві «обрання згори», і згодом пригадування цієї події в дорослому житті – здійснюються як чудо, а магічному просвітленню щоразу сприяє чарівний помічник – янгол. Чарівний помічник, якого, усамітнившись, помічає Роберт Брюс, король шотландський, в однойменній поемі, – павук. Цей образ нагадує павука в поемі І. Франка «Іван Вишеньський». Тільки якщо у Франка павук постає символом національної й релігійної загроженості його батьківщини, то у Лесі Українки настирливість цієї комахи служить взірцем-підказкою для подальших дій героя – це символічне втілення першопредка-деміурга, тваринного тотема.

У триптиху, до якого увійшли поеми «Що дасть нам силу?» (Апокриф), «Орфееве чудо» (Легенда) та «Про велета» (Казка), образ Царівни відсутній, а структура творів тримається на проявленні магічної сили героями (звідси й назва триптиху), – унаслідок якої в апокрифі стомлений чоловік легко й без зусиль несе важкий хрест Месії, в легенді зрушує з місця каміння, а в казці вивільняється сповитий залізними дротами велетень. Дія усіх творів відбувається в очудненому символічному часопросторі – у давній Іудеї, в Греції, в умовному дитинстві ліричного наратора. Усі функції: царівни, героя, чарівного помічника зосереджені в цих поемах в образі героя – він повертається до своєї архаїчної деміургійної цілості.

Основні колізії поеми «Давня казка» зосереджені навколо образу поета, котрий постає насамперед в магічній ролі чарівного помічника – бо ж саме завдяки йому псевдо-герой Бертольдо здобуває собі землі й серце Ізидори. Представлений в образі лицаря Бертольдо герой виглядає в цьому творі спрофанованим до конвенційного образу-схеми, як і царівна – до схематичного образу дами серця Бертольдо. Герой і Царівна – Бертольдо й Ізидора – належать до профанного виміру буття, бо їхні життєві устремління обмежуються владою й матеріальним збагаченням. Лицар Бертольдо навіть до того «еволюціонував», що зайнявся символічним укріпленням мурів «світової темниці»: *«Та й по всіх далеких війнах / Граф привчився до грабунку, / А тепер в своїй країні / Він шукав у тім рятунку. / Почалися нескінченні / Мита, панщина, податки, / Граф поставив по дорогах / Скрізь застави і рогатки. / Трудно навіть розказати, / Що за лихо сталося в краю, – / Люди мучились, як в пеклі, / Пан втішався, як у раю»* [11, с. 141]. Істинне призначення героя в міфосвіті Лесі Українки полягає у звільненні від інерційної дії нижнього земного царства на користь об'єднання з царством вишнім, небесним, ідеальним. Саме у те царство зваблюють героїв жіночі образи, що втілюють образ-модель казкової царівни. Ув'язнюючи поета і тим наближаючи його смерть, Бертольдо позбавляє себе магічної сили – бо поет виконував роль його чарівного помічника і в коханні, і на війні, – і таким чином наближає власний життєвий крах: *«Здійнялось повстання в краю, / І Бертольда вбили люде, / Та й гадали, що в країні / Більш неволі вже*

не буде» [11, с. 146]. Магія поезії і матеріалістичний «цей світ» – несумісні: абсолютний матеріалізм губить поезію, абсолютний ідеалізм знецінює матеріальні цінності. Такою виразно дуалістичною, непримиренною нотою завершує свою поему Леся Українки: *«Проти діла соромного / Виступає слово праве – / Ох, страшне оте змагання, / Хоч воно і не криває! / А коли війна скінчиться / Того діла й того слова, / То скінчиться давня казка, / А настане правда нова»* [11, с. 146].

Такий дуалізм прочитується також в інших поемах, і зняти його спроможний лише рішучий перехід з одного світу в інший – а отже, готовність героїв пережити глибинну духовну трансформацію, що дорівнює ритуальній ініціації чи міфологічному сюжетові про смерть і воскресіння божества. Так, у найпершій поемі Лесі Українки – «Русалка» – царівна-русалка і герой-козаченько взаємно тужать за недосяжними світами: Русалка у своєму підводному палаці тужить за світом живих, а згодом «причинний» Козаченько, ув'язнений в матеріальному житті, – за своєю колишньою, недосяжною тепер коханою. Цей симетричний сюжет згодом вирине у драмі «Лісова пісня». Герої симетрично сприймають свої світи як в'язниці, а спроба об'єднатися приводить до остаточної їхньої смерті у світі матеріальному. Проте, як мовиться в заключному монолозі Мавки, *«О, не журися за тіло! / Ясним вогнем засвітилось воно, / чистим, палючим, як добре вино, / вільними іскрами вгору злетіло...»* [12, с. 736]. У міфосвіті Лесі Українки матеріальна смерть не завершує буття. Вона постає своєрідним моментом переходу, точкою відліку, з якої починається сходження душі в інші світи – як і тимчасова смерть чи метаморфоза героя царівної казки у процесі його випробувань дорогою до «тридцятого царства».

Фрагменти простеженого в поемах Лесі Українки казкового сюжету про царівну подекуди зринають тим чи іншим мотивом у малих ліричних жанрах. Так, наприклад, мотив царівни в труні став структуротворчим елементом для поезій «Ра-Менеїс» і «Ні, ти не вмреш, ти щастя поховаш», мотив магічного змагання героя і царівни у різних варіаціях зустрічаємо в триптиху «Королівна», у поезіях «Мрії», «Трагедія». Тісно пов'язаний із казковою царівною цар «того світу», як у ліриці, так і в поемах нечасто здобувається на слово, можливо, його мовчання символізує ту світову темницю, в якій перебувають герої і з якої вони через Слово вивільняються. Ця темна сила не мовить, а діє: у поемі «Давня казка» король дає про себе знати завойовницькими намірами, турки в поемі «Віла-посестра» ув'язнюють побратима, а в апокрифі «Що дасть нам силу» преторіанці б'ють Месію у його хресній ході.

Таким чином, головне завдання утопічно-казкового світу поем Лесі Українки – це духовна трансформація актанта-героя міфу, місія якого полягає у відновленні первинної цілості дисгармонійного дуалістичного світу, задля здійснення якої необхідно символічно здобути царівну (духовний скарб), а до неї ще й царство. В інтерпретації Лесі Українки архетипна казкова царівна незрідка перебирає «героїчні функції» на себе.

Утопічна суть цих сюжетів виявляється і в типових для жанру чарівної казки актантній схемі та групуванні персонажів, і в присутності фантастичних (чарівних) елементів, і в широкому апелюванні до казково-легендарних мотивів. Казково-міфологічна матриця виявилася дієвою в ході цілої творчої еволюції поетеси, уперше продемонструвавши себе в найперших поемах і зберігши чинність у творах, написаних в останні роки життя.

Література:

1. Греймас А.-Ж. В поисках трансформационных моделей / А.-Ж. Греймас // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / пер. с фр., сост., вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Прогресс, 2000. – С. 171-195.
2. Греймас А.-Ж. Размышления об актантных моделях [Электронный ресурс] / А.-Ж. Греймас; перевод Г. К. Косикова // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. – М., 1996. – № 1. – Режим доступа: http://www.libfl.ru/mimesis/txt/greimas_razmishlenija.pdf
3. Донцов Д. Літературна есеїстка / Д. Донцов. – Дрогобич: Видавнична фірма «Відродження», 2009. – 688 с.
4. Драй-Хмара М. Літературно-наукова спадщина / М. Драй-Хмара. – К.: Наук. думка, 2002. – 592 с.
5. Косач-Кривинюк О. Леся Українка: хронологія життя і творчості / О. Косач-Кривинюк. – Нью-Йорк: Українська вільна академія наук у США, 1970. – 923 с.
6. Макаров А. П'ять етюдів. Підсвідомість і мистецтво. Нариси з психології творчості / А. Макаров. – К.: Радянський письменник, 1990. – 285 с.
7. Народні мелодії. З голосу Лесі Українки записав і упорядив Климент Квітка. Фототипічне видання. – Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2006. – 240 с.
8. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Пропп. – Ленинград, 1986. – 368 с.
9. Пропп В. Морфология сказки [Электронный ресурс] / В. Пропп // Вопросы поэтики. Непериодическая серия, издаваемая отделом словесных искусств. Выпуск XII. – Ленинград: АКАДЕМИА, Государственный институт истории искусств, 1928. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/classics/critics/propp/pms/pms-001-.htm>
10. Ружмон Д. де. Любов і західна культура / Д. де Ружмон; пер. з франц. Ярини Тарасюк. – Львів: Літопис, 2000. – 304 с.
11. Українка Леся. Твори в чотирьох томах. Том перший. Поетичні твори / Леся Українка. – К.: Дніпро, 1981. – 540 с.
12. Українка Леся. Усі твори в одному томі / Леся Українка; передм. М. Литвинця. – К.; Ірпінь: ВТФ «Перун», 2008. – 1376 с.

Галина Левченко. Структурные элементы волшебной сказки в поемах Леси Украинки

В статье произведен структурно-функциональный анализ поэм Леси Украинки по методике В. Проппа. Наблюдения за функциональным строением сюжета и актантными схемами поэм Леси Украинки убеждают, что эти произведения построены по жанровой схеме волшебной сказки, являя сказочно-утопические модели действительности с соответственными

«волшебными» атрибутами, мотивами «чудесного» и требованием духовной трансформации героя для достижения желаемой цели.

Ключевые слова: актант, актер, функция, мотив, мифологический образ, волшебная сказка.

Galyna Lewchenko. The Structural Elements of a Fairy Tale in Lesya Ukrainka's Poems

The author of the article has made a structural-functional analysis of Lesya Ukrainka's poems by V. Propp's methods. Observing the plot functional structure and the actant schemes in Lesya Ukrainka's poems prove that these works are constructed by genre scheme of a fairy tale being the fairy-utopian models of reality with appropriate to them "fairy" attributes, "miraculous" motives and the demand of spiritual transformation of a hero for achieving the desired goal.

Key words: actant, actor, function, motif, mythological image, fairy tale.