

в конфликтной ситуации: “*Это кричал внутри зверь, но Вольфганг лучше умел быть зверем. Ваймс знал, что у него это не выйдет: он не силен по части бездумной, безудержной злобы; рано или поздно мозг начнёт работать и погубит его. Может, будет лучше, сказал его мозг, использовать меня с самого начала?*” [7, с. 422 – 3]. Таким образом, “животное” и “человеческое” находятся в постоянном взаимодействии в персонажах ряда человек-собака-вервольф-волк, что раскрывается на нескольких текстовых уровнях и, кроме всего прочего, дает возможности для иронического взгляда со стороны на каждую из особей (к примеру критика сложной людской сексуальности с точки зрения собаки).

Рассмотренные нами случаи трансформации мотива оборотничества в современной литературе фэнтези отражают общие тенденции в переосмыслении традиционных зооморфных образов, особенно “гибридных” форм. Фэнтезийный вариант толерантности и мультикультурализма выдвигает альтернативную модель “цивилизации”, в которой “животное” начало не столько подавляется, сколько принимается и развивается. Многоплановое взаимодействие с “внутренним зверем”, результатом которого может стать как анимаг, так серийный убийца, является распространенной метафорой для процесса индивидуации, который проецируется на социальные и личные отношения. Данная тема, раскрытая нами преимущественно на примерах ликантропии, заслуживает внимания и дальнейшего изучения: перспективной представляется проблематика териантропии в нарративном ключе, а также художественный потенциал инверсии мотива (превращение животного в человека).

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Clute, John, Grant, John. The Encyclopedia of Fantasy. – N.Y.: St. Martin’s Griffin, 1999. – 1088 p.
2. Coudray, Chantal Bourgault du. The Curse of the Werewolf. Fantasy, Horror and the Beast Within. – L.: I.B.Tauris, 2006. – 224 p.
3. Dendle, Peter. Monsters, Creatures, and Pets at Hogwarts Animal Stewardship in the World of Harry Potter // Critical Perspectives on Harry Potter. / Edited by Elizabeth E. Heilman. – N.Y.: Routledge, 2009. – P. 163 – 176.
4. Pratchett, Terry. Feet of Clay. – NY.: Harpertorch, 2000. – 368 p.
5. Pratchett, Terry. Jingo. – NY.: Harpertorch, 1999. – 448 p.
6. Pratchett, Terry. Men at Arms. – NY.: Harpertorch, 2000. – 400 p.
7. Pratchett, Terry. The Fifth Elephant. – L.: Corgi Books, 2000. – 460 p.
8. Rowling, J.K. Fantastic Beasts and Where to Find Them. – L: Bloomsbury, 2001. – 42 p.

9. Rowling, J.K. Harry Potter and the Deathly Hallows. – L: Bloomsbury, 2007. – 607 p.
10. Rowling, J.K. Harry Potter and the Half-Blood Prince. – L: Bloomsbury, 2005. – 607 p.
11. Rowling, J.K. Harry Potter and the Prisoner of Azkaban. – L: Bloomsbury, 2004. – 317 p.

## КОД ЗВІРА В СЕМІОЗИСІ ДРАМ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

*Ольга ТУРГАН*

Запорізький державний медичний університет

У статті на матеріалі драматургії Лесі Українки (“Руфін і Прісцилла”, “Камінний господар”, “Оргія”, “Лісова пісня”, “Адвокат Мартіан” “Кассандра”, “На руїнах”) аналізується символічний код звіра і тварини (мавпа, вовк, пантера, лев, баран, вівця, корова, осел) як модель людського життя, суспільства й природи, як вираження антропологічної дзеркальності.

**Ключові слова:** драматургія, зооморфний код, міфологічний мотив полювання, семіозис, бестіарні образи, метафоричні структури, топос звіра.

В статті на матеріалі драматургії Лесі Українки («Руфін и Присцилла», «Каменный властелин», «Оргия», «Лесная песня», «Адвокат Мартиан», Кассандра», «На руинах») анализируется символический код зверя и животного (обезьяна, волк, пантера, лев, баран, овца, корова, осел) как модель человеческой жизни, общества и природы, как выражение антропологической зеркальности.

**Ключевые слова:** драматургия, зооморфный код, мифологический мотив охоты, семіозис, бестіарные образы, метафорические структуры, топос зверя.

The article analyzes the symbolical code of an Animal (ape, wolf, panther, lion, ram, sheep, cow, and donkey) in Lesya Ukrainka’s dramas (*Rufinus and Priscilla, The Stone Master, The Orgy, The Forest Song, The Lawyer Martian, Cassandra, On the Ruins*). This code is considered as a model of human life, society and nature, as an expression of anthropological reflectivity.

**Key words:** drama, zoomorphic code, mythological motif of hunting, semiosis, bestial images, metaphorical structures, topos of an animal.

У художній свідомості початку ХХ ст. у зв’язку з переосмисленням і трансформацією традицій світової культури, процесом міфологізації буття відзначається особливий злет міфопоетичних мотивів. Він вирізняється серед інших особливостей у міфологізації предметного світу, коли виникають такі уявлення про предметно-фактичний світ, згідно з якими будь-яка річ чи явище стає знаком [9, с. 24]. Архаїчне мислення вбачає в кожному предметі, речі стихію, звіра, героя [12]. Адже найбільш архаїчним пластом міфу визнається зооморфний пласт, пов’язаний із космологічними уявленнями. Стійка

символіка тварин викликана тим, що вони впродовж тривалого часу служили певною наочною парадигмою, відносини між елементами якої могли використовуватись як модель життя людського суспільства й природи. У міфопоетичній свідомості тварини як одиниці образної номінації людини виступають одним із варіантів міфологічного коду, на основі якого можуть складатися цілі комплекси повідомлень умовно-символічного характеру. На думку Н. Осипової, так званий *архетип звіра входить до розгалуженої системи міфопоетичної образності російської поезії срібного віку* [8, с. 36]. Така тенденція характерна й для інших літератур, зокрема й української періоду модернізму.

Змістовно-структурна домінанта художньої системи Лесі Українки утримує в собі синтез найрізноманітніших традицій – архаїчних, національних, високих і низових, античних, біблійних, фольклорних тощо. Міфологічно-ритуальні мотиви відіграють роль зв'язних ланцюгів, які поєднують глибинні далекі пласти й контексти з більш близькими, сучасними. Актуальні для України кінця XIX – початку XX століття реалії письменниці відображала через дзеркало найрізноманітніших культур, створивши складну, багатовимірну художню картину світу, в якій відбиті онтологічна антиномічність, пошуки в історичних часах розгадки мети й сенсу людського буття. У мистецький космос письменниці, семіозис її творчості, вписується й зооморфна поетика, яка має міфологічну, фольклорну й історичну основу й осмислюється як явище культури, що набуло універсально-світоглядного змісту й відбиває моделювання світу й людських стосунків як процесу глобального відтворення космічного оточення людини, де все стає співвідносним і людинозначимим явищем.

Слід відзначити, що бестіарні образи у творчості Лесі Українки мають місце в драматургії (“Осінь казка”, “Руфін і Прісцілла”, “Лісова пісня”, “Оргія”, “У пуші”, “Бояриня”, “Камінний господар”, “На руїнах” та ін.), в основному вони включені в метафоричні структури, які через тваринну семантику кодують буття людини й суспільства, репрезентують риси характеру, моральні якості, інтелектуальні здібності, риси зовнішності, способу життя, особливості поведінки, культурні традиції того чи іншого народу, історичні стосунки між народами, хоча в деяких драмах їх участь безпосередня. У поезії цей пласт зооморфної образності майже відсутній, можливо, через меншу конфліктність, своєрідну форму наративу. Вони наявні лише в таких творах, як: “Якби я знав, що їм нема рятунку...” [11, I, с. 200-251], “В холодну ніч самотній мандрівець...” [11, I, с.347], “Legendes des siecles” [11, I, с. 348-349], “Князь Володимир за Дніпром...” [11, I, с. 369], “Мрії в бурю” [11, I, с. 375], “Сфінкс” [11, I, с.204-205].

У творах письменниці як текстах “секундарних стилів” первісні міфи про тварин трансформуються в міф літературний з його особливою сутністю й функціями. У філософських драмах Лесі Українки міф служить філософському осмисленню дійсності, концентруючи її в собі, розчиняючись у символічному її зображенні на рівні прихованих, не зрозумілих без спеціального дослідження натяків, деталей, мотивів, які внутрішньо зміцнюють художню структуру п’єс.

Часто зооморфний код криється в міфологічному мотиві полювання, включеному в семантичний ряд буття у творах “Руфін і Прісцілла”, “Камінний господар” та ін., і засвідчує агональну природу Лесиних драм. Так, із явищем полювання співвідноситься екзистенційна відчуженість Дон Жуана, його соціальна невизначеність: *“Але між людьми ви, мов дикий звір / межі мисливцями на полюванні, – / лиш маска вас боронить”* [11, VI, с.104].

Організатором “циркового” полювання у драмі “Руфін і Прісцілла” постає офіційний Рим, представники різних верств якого творять це магічне дійство. У ньому глибоко й повно розкривається трагедія людей різних віросповідань, внутрішні сили персонажів поєднуються навколо понять: життя/смерть, відданість своїм переконанням. Діалоги представників різних сторін наповнюються зооморфним кодом. Глядачі-римляни поводяться як міфологічні мисливці, звертаючись із магічними заклинаннями й моліннями до організаторів “полювання”: *“Далеко краще, / коли б сих двох до звірів присудили. / Сей варвар африканський, певне, добре / з левами вмів битись... А художого / я б віддала пантері...”* [11, IV, с. 307]; *“До звірів!”*; *“Ох, до звірів! Гукай-бо, Каю! В тебе дужчий голос! / Я хочу, щоб до звірів!”*; *“Ні, Алмес... /...! Гей, до звірів!”*; *“Убити! Розірвати! Розп’ясти! / До звірів! На кострище! Миттю! Зараз!”* [11, IV, с. 309-311].

Останній дії в цирку, де відбувається розправа римлян над християнами, передують настроєві мотиви несприйняття уособлень християнської віри в образах осла, барана й вівці: *“Римлянин же порядний не пристане / до секти бузвірної, що богом / собі осла назвала?”* [11, IV, с. 171]; *“Одна віця паршива хай не губить / заразою отари усієї”* [11, IV, с. 201]; *“...я втрачу поміч і загрузну в злиднях, / я ж буду, як віця паршива!”* [11, IV, с. 260]; *“...ми будемо слухняні вівці в стаді”* [11, IV, с. 266]; *“Чому він їм не наступив на ший? Ото б то дякували!.. Барани!”* [11, IV, с. 267]. Така ж символіка використана й у драмі “Адвокат Маргіан”: *“Наш ворог тямить, чим держиться церква, – / і вже не важить на овець, лиш цілить / у пастирів, щоб розточить отару”* [11, VI, с. 37].

Мотив полювання кодує інформацію про жертву. Він прогнозується Прісціллою й закономірно виникає в цирку, а також поєднується із землеробським міфом: *“Не можу я полинути / легенькою половою по вітру / погожому в безпечний тихий захист / тоді, коли зерном важким, достиглим / брати мої покійно ляжуть доли / і будуть всі покладені під жорна / на муку тяжку, щоб зробитись хлібом / тим, що дає життя правдивій вірі. / З яким чолом та й як се я подам / таємну поміч, скриту під полою, братам в той час, як на гучній арені / їх спів заглушать і затоплять кров’ю / леви та леопарди.”* [11, IV, с. 151]

Діонісійський хаос циркового дійства пов’язаний із звірами-хижаками – левом, пантерою, леопардом, адже Діоніс, за античною міфологією, міг перетворюватися на бика, козла, лева, пантеру. У системі міфопоетичної образності твору функціонує архетип “звіра”, символіка якого стає елементом важливої для художньої свідомості епохи, культурно-історичної парадигми – концепції часу, долі. “Зооморфний” код пантери – хижака, агресивного, безжалісного, лютого, жорстокого, натравленого на людину, – й поєдинок Нартала з пантерою переконують, що у самому понятті такого полювання закладено принцип нерівності (за фізичною силою). Нартал іронічно викликає на двобій людей, вимагаючи вступати до бою тільки з рівним, а не з тим, хто може лише знищувати: *“Гей, ви, римляни! Вас я викликаю! Невже ви не одважніші од звірів?”* [11, IV, с. 324]. Цей поєдинок обігрується римлянами в еротичному плані. Пантера порівнюється з “панночкою цяцькованою”, її закликають: *“Скоріше! Доволі хизуватись! Скоч до нього! Чи ж він не гарний хлопець? Твій земляк!”* [11, IV, с. 323] Нартал відстоює свою людську гідність. Слушна щодо цього думка С. Аверінцева: “Іронія й добровільна смерть – дві можливості, що складають привілей людини і недоступні звірові, – у своїй сукупності являють собою граничну гарантію людської гідності, як її розуміє античність” [1, с. 72].

Мотив поєднання людини з твариною простежується в образах Нартала (“Руфін і Прісцілла”), Неріси (“Оргія”), яку називають “мавпочкою з Танагри”, Лукаша (драма-феєрія “Лісова пісня”), що його за зраду Мавці Лісовик перетворив на вовкулаку, а також дядька Лева, в чиєму імені закодована зооморфна інформація. Рабство, дикість, принижений стан у суспільстві Нартал співвідносить зі станом звіра. Його діалог з Люцієм засвідчує, що раб розуміє свою духовну й фізичну залежність від поневолювача в різні періоди свого життя – в пустелі, в Римі, із прийняттям християнства.

У контексті драми “Оргія” семантична значимість зооморфного коду мавпи прочитується на багатьох рівнях. До речі, в культурі з образом мавпи пов’язано багато семантичних значень – божественна сила, знахар, зло, щастя,

погане передвістя, нещастя, символ сексуальності, насолоди, сп’яніння, надання задоволення, блаженства, світовий розум, могутність, багатство, той, що перебуває в екстазі, у несвідомому стані, безодня, як прашур всього живого, гармонія, порядок, краса, бісівство-блаженство-танець, смерть [6, с. 232-234]. Антропологічна дзеркальність топосу мавпи співвідноситься у певний спосіб з поведінкою Неріси. Неріса в танці – “прекрасна муза Терпсіхора”. З дитинства Неріса разом із матір’ю почувалися на оргіях веселками “на ясній верховині”, їх одяг – *“покривала, прозорі та барвисті, легким луком перекидалися понад хмаринки злотистих курев запаших”* [11, VI, с. 180]. Божественність танцю Неріси наголошена поривом у високість, небесність, він уявлявся “на хмароньках небесних”. Поєднання танцю з космогонічним міфом акцентується й ужитим щодо Неріси епітетом “вітронога”. Антитетичність небесного / земного, поєднання їх прочитується через виконання танцю й реакцію на нього: квіти – з землі, але вони долітали.

Антеї не може погодитися з “прозвищем” “маленької мавпочки з Танагри”, яке дісталось Нерісі, “еллінській ніжній дитинці” від “римлян грубих”. У першооснові своїй сакральний танець Неріси, покликаний служити диву Діоніса, втрачає свою священність, адже він виконується на Меценатовій оргії для насолоди, блаженства поневолювачів грецької культури. Знову виникає амбівалентний зміст символіки звіра. Неріса, зваблена діамантовим намистом Мецената, наближається до нього, *“очі її горять, рухи нагадують зграбні викрути хижого звіряти”* [11, VI, с. 217]. Застереження Антея про те, що у квітах, які сипляться на римських оргіях, ховається *“невидимий холодний гад розпусти і зневаги”* [11, VI, с. 80], справджується. Високе й низьке, сакральне й профанне зближуються за карнавальною логікою блазеньського світу. Тому таке неоднозначне сприйняття танцю й поведінки Неріси різними глядачами: *“Голос з хору панегіристів. Се наша муза! / Прокуратор. Гарна, гарна штучка! / Префект. Ся муха, певне, з голоду не згине”* [11, VI, с. 217]. Маска “мавпочки з Танагри”, незважаючи на викуп Неріси Антеєм з рабства, лишається. Хоча Неріса й усвідомлює, що Антеї їй відкрив новий світ, в родинному колі вона відчуває себе бранкою. Неріса, наділена божим даром Терпсіхори, “не доростає”, як і Лукаш із “Лісової пісні”, своїм життям до свого таланту. Вона разом із Хілоном, Федоном – передвісники загибелі культури Греції. Антеї не може змиритися з їхньою філософією, де краса й мистецтво втрачають свою священну роль.

Владу над танцівницею Меценат стверджує поцілунком в уста і запрошенням на ложе до Префекта. Сороміцький підтекст такої пропозиції прочитується публікою через стриманий сміх. Рух згоди Неріси сісти поруч із Префектом обривається розпратою над нею Антея – він вбиває її своєю

лірою і сам накладає на себе руки у знаковий спосіб – “задавлюється струною...”. Убивство дружини Антеєм – це рятування себе і Неріси від духовної смерті. Кожен із персонажів робить свій екзистенційний вибір, який зумовлює відповідне культурософське обґрунтування.

В античному розумінні поведінка Неріси, Хілона й Федона упродовж усієї п’єси несе в собі гібрист. Драматичний катарсис і полягає в тому, що гібрист піддається гібристичному, Неріса піддається приниженню, від якого Антей її врятує смертю. Відповідно до античної традиції не сама людина очищає себе від злочинів, аморального вчинку, а її очищають боги або люди, в даному випадку Антей – титан як носій вічного й високого еросу. Для Антея Неріса – втілення богині Терпсіхори, тому він її не віддає розбещеному Римові.

Вовк унаслідок амбівалентності міфу пов’язаний з різними асоціаціями. З одного боку, як звір, що несе смерть, він хтонічна істота, пов’язана з есхатологічними мотивами. До таких виявів належить сумне виття вовка, що віщує біду, мотиви “нічного” звіра, який губить світила, активна участь “світового” вовка в загибелі світу. З іншого, як об’єкт полювання вовк виступає в ролі жертви. Це розумний звір, сміливий, гідний супротивник, що викликає повагу й захоплення. Сакральний простір для полювання на цього звіра, як правило, є ліс, поле, степ, земля, дорога. Це магічний простір, і вночі він наділяється казковими рисами з переважаючим хтонічного начала.

Уявлення про перетворення людини на вовка, який виступає водночас у ролі жертви (переслідуваного, ізгоя) й хижака (вбивці, переслідувача) об’єднують багато міфів про вовка й відповідні обряди. Вовкулака – це, за слов’янською міфологією, людина-перевертень з надприродною здатністю перетворюватися на вовка.

Леся Українка переосмислює мотив чаклунства, пов’язаний з образом вовкулаки. Своєрідними чаклунами виступають у драмі “Лісова пісня” лісові істоти – Лісовик і Мавка. Письменниця в образ вовкулаки вкладає значення не лише перевертня, а й того, хто стає після перебування в цьому стані посвяченим у таємниці докільля. Переродження Лукаша після повернення Мавкою йому людської подобі, зустріч з коханою, лісом-батьківщиною після розлуки – поширена у світовій літературі сюжетна ситуація зі стародавньою генезою. Леся Українка, дотримуючись міфологічних традицій, співвідносить перетворення Лукаша на вовкулаку з пізньою осінню, порою, коли в давнину відбувались “вовчі свята”. Внутрішня суперечність і роздвоєність Лукаша-хижака, ізгоя разом з невмирущою силою Мавчиного кохання відроджують у ньому духовність, знівельовану дійсність, “він оновлюється й очищається, побувши зболеною від каяття та безнадії часточкою дикої природи” [4, с. 64].

Особливе місце в п’єсі займає образ дядька Лева, що репрезентує світ людей. Хоча прототипом для персонажа послужив дядько Лев Скулинський з села Жабориці над озером Нечимним, в якого Леся з матір’ю й сестрою пробули три дні й три ночі, цей образ водночас глибоко міфологічний, ім’я його значуще. У міфологіях і фольклорі багатьох народів лев – це символ вищої божественної сили, могутності, влади, величі, сонця й вогню. З образом лева пов’язують також розум, благородство, доблесть, справедливість, гордість, хоробрість, пильність. Лев зв’язаний з багатьма жіночими божествами – Артемідою Ефеською, Кібелою, Гекатою, Атлантаю, Реєю, Окс та ін. У Старому Завіті з левом порівнюються Іуда, Док, Саул, Йонатан, Даниїл та ін., а самого лева визначено як силача між звірами.

У “Лісовій пісні” Лесі Українки дядько Лев виступає господарем лісу; він, як і Лісовик, досконало знає його життя. З образом дядька Лева співвідноситься античний Пан в іпостасі володаря лісу. За словами Лісовика, дядько Лев – “приятель” лісу. Лісовик любить цього героя, бо якби не дядько Лев, то в лісі давно б уже не стало дуба, який стільки бачив “рад і танців, лісових великих таємниць”. Дядько Лев – переможець Водяника й Пропасниці-Трясовиці. Він знає всі присяги лісові й тому вірить Мавці, коли та клянеться, примовляючи: “Хай Змія-Цариця мене покарає, якщо се неправда”, знає, що Лісовик не винен тоді, коли Лукаш потрапляє в драговину. Для дядька Лева немає відьом у лісі, на його думку, вони – “по селах”, для нього ліс – скарби. Він уподобав усе лісове поріддя, він хоче вмирати в лісі й бути похованим під дубом. Саме з дядьком Левом пов’язаний у “Лісовій пісні” образ дуба. Світове дерево як основна міфологема космогонічного міфу репрезентує моноліт живої речовини й картини світу. Світове дерево – вісь світу, а водночас і сама світобудова. Тому зв’язок Лева й світового дерева органічний, бо Лев – цар звірів, а також – божественна сила; він Божий помічник, супроводжує завжди святих. Міфологема світового дерева, здобувши класичне художнє перевтілення в літературному міфі про славнозвісний дуб, проходить наскрізною темою через усю драму-феєрію.

Дуб постає у творі універсальною космічною моделлю лісу як світобудови; поруч із дубом – береза, верба, калина, осока, тобто дерева й кущі як міфознаки сакральності цієї великої цілості. У багатьох індоєвропейських традиціях дуб – священне дерево, житло бога чи богів, небесні ворота, через які божество може з’явитися перед людьми. Дуб присвячений Перкуносу (ймовірно, й Перуну), Тору, Зевсу, Юпітеру та іншим громовержцям. З дубом, його листям співвідноситься ідея краси, могутності, гідності. Тому Леся Українка й поєднує образ дядька Лева, царя лісу, з образом дуба – царським деревом, з яким пов’язане походження людського роду [7, с. 370]. Дуб у Лесі Українки

втілює універсальну концепцію світу, в якому воедино злиті бінарні змістові протиставлення: добро-зло, земля-небо, життя-смерть, верх-низ, світло-морок, що служать основними його параметрами. Дуб сполучає глибину й висоту не лише в просторі, але й у часі як символ пам'яті про минуле й надії на майбутнє, символ вічності.

“*Не знаємо, – зазначає А. Гозенпуд, – чи згадувала Леся Українка грецькі міфи про те, що людське життя походить від дуба, чи перекази про священний Зевсів дуб в Епірі, але цей образ живої природи справді сповнений пантеїстичної сили*” [2, с. 156]. Саме з дубом пов'язує Лісовик прихід людей до лісу, бо саме його (дуба) дядько Лев урятує, не дозволивши продати за таляри німцям та іншим покупцям. З дубом пов'язує своє життя і смерть дядько Лев; дуб взагалі символізує лад і гармонію людини і природи. Зі смертю дядька Лева та знищенням дуба (“обоє полягли”) порушується космос взаємостосунків людини й природи, настає тимчасовий хаос як відплата людям, внаслідок чого вони змушені покинути ліс. Отож, тепер нікому дотримуватись угоди з лісом – тепер коні заїжджені до смерті Куцем, корови подоєні відьмою, а хату обсіли злидні. Дуб – то домінанта, що визначає змістову організацію вселенського простору лісу й людського середовища. Дядько Лев і старезний дуб – “скеровані один на одного паралельні образи, кожен з яких підкреслюється іншим” [4, с. 63]. Навіть зовнішній вигляд Лева – по-поліському довге волосся, що білими хвилями спадає на плечі, світлий одяг – перегукується з могутністю й величчю красеня лісу. У цих паралельних образах показано гармонійні взаємини людини й природи, шанобливе ставлення до народної культури, пророслої з поганства народної поезії, осягнення людиною найпотаємніших сторін буття, мудрість віками виробленої народної етики.

У гармонійній збалансованості мікросвіту людини й тасмного, незбагненого макросвіту універсуму за її межами й віднаходили в давнину ніби приписане згори освячення моральних цінностей, усталених всередині натурально-родової системи. Порушення такої рівноваги загрожувало розривом неповторних життєтворчих зв'язків. Для Килини й Лукашевої матері ліс – чужий, а для дядька Лева, як і для всіх безпосередніх мешканців лісу, він – свій, сакральний. Лісові тубільці не можуть змиритися з тим, що зраджено Мавку, зрубано дуб, а отже, знівечено пам'ять про дядька Лева. Ліс по-своєму здійснює помсту людям: Лісовик перетворює Лукаша на вовкулаку й карає людей, які не зрозуміли й не визнали законів лісу.

В образі дядька Лева віддзеркалено релігію пращурів, “тіні забутих предків” (М. Коцюбинський), дохристиянський, прадавній світогляд людини, невіддільної від природи. Лев – мислитель, деміург, який прагне передати

Лукашеві свою філософію. Саме смерть дядька Лева можна розцінювати як своєрідну ініціацію, як відродження його в Лукашеві; проте Лукаш не зможе стати “царем звірів”, божеством лісу. Міфологічні, фольклорні образи Леся Українка “*підносить до такого філософського етичного узагальнення, на яке ще ніхто не спромігся в попередній історії національної культури*” [3, с. 103].

Дядько Лев шукає розкриття природних тасмниць; його шлях спілкування з природою ґрунтується на можливості вольової, імперативної, магічної дії на неї, що пройшла “через аналіз і впорядкована в таксономіях міфопоетичного типу” [10, с. 104]. Засоби такої дії різноманітні – заклинання, замовляння, чаклунство.

Обсяг відомостей про зв'язки з демонологічним світом у драмі-феєрії Лесі Українки надзвичайно великий; ця інформація підпорядкована художнім завданням і не перетворюється на самоціль. Ці знання можна розглядати як “третинне” джерело, що припускає наявність первинних і вторинних джерел, процес освоєння їх та такого чуття особистого використання, при якому автор існує ніби всередині традиції.

Леся Українка вибудовує космос, обираючи місцем дії ліс, поєднуючи всі чотири природні стихії. Подібно до античної літератури й філософії письменниця не протиставляє між собою природні стихії. У християнстві вони протиставлені; вогонь – святий дух, повітря – душа, а земля й вода – нижчі стихії. Земля як породжувальне лоно постає в Лесі Українки місцем, де стоїть ліс. Лісовий космос драматурга тяжіє передусім до духовності: звірів і тварин у ньому немає. У міфології різних народів ліс пов'язаний, насамперед, із тваринним світом (або світом зооморфним, мешканці якого уявляються в подобі звірів); ліс – одне з місцеперебувань сил, ворожих людині (А. Данте “Божественна комедія”). А Леся Українка, навпаки, порівнює характер людей з поведінкою звірів, указуючи на їхні негативні риси. Мавка про Килину говорить: “... я не люблю її – вона лукава, як видра”; “ся жінка хижа, наче рись” [11, V, с. 258]. Разом із тим приземленість, побутовізм Килини співвідноситься з образом корови турського заводу. Для Килини ліс – “чортівська пуща”, вона нелісових мешканців ідентифікує в лісі з вовкулаками: “*Стикасьмоь по нім, як вовкулаки, це й справді вовкулаками зависем!*” [11, V, с. 281]. Такі порівняння притаманні й для інших творів письменниці. Приміром, характеристика Годвінсоном (“У пущі”) жінки (“*Тепер ся жінка, мов вівця покірн. Бо злидні стисли... Та душа в ній вовча*”) [11, V, с. 33] свідчить про бездушність, невідповідність його поведінки християнським заповідям.

У багатьох творах письменниці образи звірів і тварин, входячи в метафоричну структуру, виконуючи роль антропологічного дзеркала, створюють додаткові місткості й асоціації. У розмові Кассандри з Геленом

(“Кассандра”) використано образ гієни, щоб увиразнити підступність еллінського шпигуна Сінона, засланоного разом із троянським конем – причиною й символом загибелі Трої (“*Хіба гієна винна, що смертю й розпадом живитись мусить?*”) [11, IV, с. 72]. Часто життєва ситуація уподібнюється до тропу, стає реалізованою метафорою, де основне місце належить зооморфному коду. Зміст формулюється не за допомогою буквальних лексичних значень, а за допомогою їх трансформів, переносних значень. У даному випадку саме слово – це дія. Наприклад, у зооморфній самохарактеристиці Річарда (“У пуші”) “*Я став волом, мов вавілонський цар, не знаю тільки, за яку провину*” [11, V, с. 13] історично-культурний текст стає інтерпретувальною системою. Порівняння Річарда в устах Кембля з “молодим бичком”, “*що не навчився ще в ярмі ходити, а все-таки натура в нього добра*” [11, V, с. 34], створює паралель із самохарактеристикою персонажа, відбиваючи часову модель кола й місця людини в ній. Аналогічно вибудоване й у драмі “Адвокат Мартіан” порівняння поведінки молоді і сприйняття нею звичаїв на християнських зібраннях: “*Тепера з молодими трудно. / Мов коні-неуки, рвуть поводи / і не хотять ніяк ходити в шорах*” [11, VI, с. 38].

Для розкриття художньої концепції боротьби різних світоглядів і переконань Леся Українка добирає коди й знаки різних парадигм культури й перетворює їх на засіб інтерпретації й переосмислення того чи іншого історичного чи міфологічного факту. Таке забарвлення властиве зверненню Тірци у драмі “На руїнах” до левітів і самарян: “*Сліпі! нещасні! Чи не видко вам, / що саме час настав справдити слово / Ісай-пророка? Вже пора, / щоб лев з ягням як браття поєднались. / Іудин лев нехай шакалів душить, / а не займа господною отару*” [11, III, с. 180].

Підсумовуючи, слід наголосити на тому, що топоси зооморфного походження, будучи одним із елементів міфологічної картини буття, в художній системі Лесі Українки акумулюють у собі орієнтацію як на архаїчний пласт міфопоетичного мислення, так і на найновіші уявлення про світ як іпостась добра й зла. Це ще один із складових елементів, який репрезентує неоромантичне двосвіття творчості письменниці, палімпсестність семіозису її драматургії. Як яскравий представник модерну, Леся Українка зуміла художньо рецепіювати й переосмислити історико-культурні традиції і через культурні коди, знаки, образи, яким притаманна багатовимірною ієрархія (Ю. Лотман), відтворити як обрану ту чи іншу історичну сучасність, так і накреслити перспективні її трансформації в майбутньому. Асоціативні поля різних знаків і кодів, зокрема й зооморфного, дозволяють оцінювати персонажів, “виходячи далеко за межі вербалізованого авторкою, позаяк

сигнали, що подані нею, досить промовисті для трактування” [5, с. 159]. Полікодовість текстів драматургії, в яких особнє місце належить і топосу тварини, звіра, – важлива особливість енциклопедичного її культуромислення.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы. – М.: “Coda”, 1997. – 343 с.
2. Гозенпуд А. Поетичний театр: Драми Лесі Українки. – К.: Мистецтво, 1947. – 302 с.
3. Дейч А. Леся Українка. – М.: Наука, 1953. – 196 с.
4. Кордун В. Фольклорно-міфологічна образність у структурі “Лісової пісні” Лесі Українки // Народна творчість та етнографія. – 1983. – №3. – С. 60 – 67.
5. Кочерга С.О. Культурософія Лесі Українки. Семіотичний аналіз текстів: монографія. – Луцьк, ПВД “Твердиня”. – .656 с.
6. Маковский М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образы мира и миры образов. – М.: Гуман. изд. центр Владос, 1996. – 416 с.
7. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. – М.: Советская энциклопедия, 1992. – Т.2. – 719 с.
8. Осипова Н. Архетип “зверя” в русском поэтическом сознании первой трети XX века // Место психоанализа в современной науке и практике. Сборник материалов краевой научной конференции. – Ставрополь, 1996. – 212 с.
9. Смирнов И. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. – М.: Наука, 1977. – 426 с.
10. Топоров В. Неомифологизм в русской литературе начала XX века. Роман А. А. Кондратьева “На берегах Ярыни”. – Trento (Italia), 1990. – 328 с.
11. Українка Леся. Зібр. творів: У 12 т. – К.: Наукова думка, 1975-1979.
12. Фрейденберг О. Миф и литература древности. 2-е изд., испр. доп. – М.: “Восточная литература” РАН, 1998. – 800 с.

### ПІД ЗНАКОМ ЛЕВА: ОБРАЗИ ТВАРИН У МОДЕРНІЙ МОДЕЛІ ТЕКСТІВ Б.-І. АНТОНІЧА

*Марія ТУРЧИН*

Галицький інститут імені В'ячеслава Чорновола (м. Тернопіль)

У статті викладено результати дослідження ролі бестиарних образів як складових поетики творчого процесу. На прикладах творів Б.-І. Антоніча висвітлено функції цих образів у структурі модерного тексту та участь підсвідомості у проявленні слова.

**Ключові слова:** архетип, бестиарні образи, модерний текст, підсвідомість.