

УДК 821.161.2

М. Моклиця

АЛЕГОРИЧНИЙ ФРАГМЕНТ СИМВОЛІЧНОЇ МОВИ ЛЕСІ УКРАЇНКИ: “ОСІННЯ КАЗКА”

Поставлено проблему визначення мовних домінант стилю Лесі Українки. Розглядається “Осіня казка” як приклад алегоричного стилю, експериментальний і етапний для еволюції творчості.

Ключові слова: стиль, символ, алегорія, алегоричний (бароковий) театр, формалізм.

За радянських часів проросло і заповнило гуманітарне мислення переконання, що образна мова – це мова прикрашальних засобів, якими мистецтво сигналізує реципієнтам про свою піднесеність. Досвід формалістів, які натомість стверджували, що мистецтво – це і є прийом або засіб, без якого не народиться жодна мистецька форма, був виштовхнутий на узбіччя, а досвід давнішого, дореволюційного літературознавства тільки зміцнював переконання в службовій функції різноманітних тропів. Немало сприяло цьому й опертя на художній досвід ХІХ ст., романтиків і реалістів. Романтики справді любили прикрашати себе поетичними шатами і часто зловживали пишномовством. Тому наступна, більш раціоналістична епоха виробила скептичне ставлення до мовних окрас. Стильові новації реалістів скупчувались навколо психологічно зумовленої, реалістичної деталі й лаконічного, ощадливого в засобах наративу. Буйство стилів епохи модернізму посприяло зацікавленню мовними образами як місткими універсальними моделями мислення. На сьогодні створено цілі бібліотеки про символ, алегорію, метафору, до того ж зусиллями не лише філологів, а й філософів, психологів, етнологів, істориків релігій, семіотиків та ін. Але, на жаль, саме в літературознавстві, нібито найбільш зацікавленому мовними образами, лишилась майже не осмисленою їх стилетвірна функція. Кліше вульгарного соціологізму, який привчив дослідників наприкінці розвідки повідомляти читачів, що письменник такий-то, окрім того, що порушує і вирішує гострі

проблеми, вміло користується епітетами, порівняннями, метафорами і символами, у зовсім нові, теперішні часи парадоксальним чином перекинулось на дослідження стильової специфіки творчості. Досить чітко окреслених стилів у літературі ХХ століття, при всьому розмаїтті мистецьких рухів, не надто багато, не набереться й десятка. Тому не дивина у кожній новій розвідці про якогось письменника минулого століття знайти свого роду стильовий “джентльменський набір”: усі були символістами, експресіоністами, сюрреалістами, імпресіоністами, подекуди натуралістами і реалістами, часом романтиками і неоромантиками. Хіба що не всі, а тільки кожен другий бавились футуризмом. Перелік мовних образів, так само, як стилів, не надто довгий, і вочевидь один на всіх: п’ять-сім на всю письменницьку братію. Отож і знайти елементи кожного стилю у творчості автора, якого ми хочемо щонайдужче піднести у своїй оцінці, – це ніби правило хорошого тону у стосунках між науковцями і письменниками-класиками. А парадокс очевидний: одними і тими ж засобами користуються не лише митці, а й звичайні, навіть не дуже вправні мовці. Будь-яка товста газета, при уважному читанні, відкриє перед нами знайомий арсенал засобів і стилів, оскільки всі вони зберігаються у мові й функціонують у мовленні.

Але при більш уважному ставленні до художньої речовини творчості, тобто мовленнєвого потоку, можна спостерегти, що митці далеко не однаково ставляться до символу чи до алегорії, до епітета чи до метафори. А ще уважніший погляд мусить зафіксувати очевидний зв’язок стилю і домінуючого мовного образу. Власне, назвавши себе символістами, символісти відкрили нову епоху у ставленні до мовних образів, твердо і без сумніву поставивши мовний образ на найвищий щабель в ієрархії всіх літературних засобів. Як стверджував відомий філософ, психоаналітик і літературознавець Гастон Башляр, “навколо навіть одного образу може сформуватися поетика...” [1, 43–44].

Алегорія і символ як літературні засоби з певною функцією усвідомлені вже античною літературою. В “Поетиці” Арістотеля зафіксовано й теоретичне розуміння цих засобів. За часів середньовіччя алегорія і символ активно досліджувались

герменевтикою. Біблійні тексти насичені численними символами й алегоріями. Але, окрім того, як стверджує сучасна дослідниця З. Лановик, алегоричний і символічний спосіб тлумачення Біблії сформував усю методологію гуманітарних наук, а “символіко-алегоричний метод залишається одним з найпродуктивніших” [4, 481]. До VIII століття алегорія існувала поруч із символом, часто ці поняття вживались як синоніми. І одне, і друге означало інакомовне зображення і багатопланове його розуміння. В. Беньямін у дослідженні барокової драми писав у 1920-ті рр.: “На межі 18 і 19 століть символізоване мислення так відчужено протистояло первісній алегоричній формі вираження, що окремі спроби теоретичного осмислення алегорії виявлялись марними – це тим більш свідчило про глибину антагонізму” [2, 165]. Це протиставлення протрималось протягом XIX століття і набуло апогею у критиці символістів. Підхопивши ідею про символ як поезію, а алегорію як дидактику, вони й зуміли піднести образ-символ на вищій щабель ієрархії і сформувати таким чином новий стиль, відмінний від романтичного. Відтоді рознесення алегорії як схеми й ілюстрації та символу як піднесеної поезії стало загальним місцем теорії літератури. Раціоналізм алегорії протистоїть інтуїтивізму символу. Раціоналізм і використання алегорії в дидактиці, моральних деклараціях і настановах породили упередження щодо її мистецької спроможності в середовищі романтиків, неоромантиків і символістів.

Символ й алегорія у Біблії, якщо подивитися з висоти нашого часу на їх функції, досить суттєво відрізняються. Символ уже в середньовіччі усвідомлювався як універсальна мова про божественне. Символ підносить конкретний, простий предмет до масштабного узагальнення, яке поповнює мисленнєвий ряд ще однією абстрактною категорією. Вектор символічного мислення прямує від землі до неба. Натомість алегорія спускається з неба на землю, аби вустами пророків можна було пояснити не надто освіченим людям на наочних прикладах складні моральні імперативи.

Леся Українка будує стиль драматичних поем, надаючи особливого значення життєвим реаліям, чітко, але контурно

виписаним. Її сюжети не містять ані середньовічного чи символістського містицизму, ані романтичного екзотизму, ані будь-якого іншого породження фантазії. Шукаючи сюжети у віддалених часах і місцях, у тому числі міфічних, вона дбайливо обмітає з них усілякі вражаючі нашарування. Міфів надає вірогідності життєвої реалії, формує лаконічну, виразну сценографію з чіткою розстановкою персонажів, дбайливо випикує ремарки, вичерпуючи інформацію для режисера, наповнює сценічний простір численними деталями, які, разом із рухом сюжету, починають говорити, промовляти до глядача своєю символічною мовою. Це тиха, ненастирлива мова, мова віщих знаків і тонких натяків. Тут нема місця повчанню, риторичі і моралізаторству. Тут пульсує думка, напружений пошук прихованих сенсів буття. Отже, немає місця й алегорії.

Алегоричний театр існував протягом багатьох століть європейської культури, мав потужний розвиток у добу Бароко. “Алегоричність, – підкреслює В. Беньямін, – проявляється не лише в слові, але й у фігуративності і сценічності. Апогею це сягає в інтермедіях з їх персоніфікованими людськими якостями, втіленими добродіями і вадами...” [2, 201]. Плекаючи повчальність і моральність, бароковий алегоричний театр створює парад яскравих постатей, які втілюють внутрішні якості людини: Чесність, Порядність, Відданість, Користолюбство, Підступність тощо. Бароко, як ніяка інша культура до нього, переймається внутрішнім світом людини, її недосконалістю і водночас спроможністю до еволюції. Але вдягнені у пишні чоловічі або жіночі шати чесноти і вади зрештою починають справляти комічне враження. Аби алегоричний театр міг зберегти мистецькість, він мусить наповнитися смаком до гри, внести у повчання дещо іронічний чи навіть легковажний тон. Німецька барокова драма, як помітив Беньямін, була надто захоплена серйозністю, а тому і не досягла мистецьких вершин. “Тільки комічне може забезпечити алегорії повноправне представництво у профанній драмі, а ось там, де вона входить у драматургію серйозно, це входження миттю стає смертельним” [2, 202].

Драматична поема Лесі Українки “Осінь казка” вочевидь вирізняється посеред інших її драм, у стильовому і сценографічному сенсі досить подібних між собою. Вона здається дещо експериментальною, доречною для початкового етапу становлення драматурга. Але писалась тоді, коли жанр драматичної поеми вже викристалізувався у викінчену авторську форму. Ліна Костенко висловила думку, що твір не завершений і не дуже вдалий, оскільки Леся Українка так і не віддала драму до друку: “Клименту Квітці не сподобався. Вона, мабуть, і сама відчувала, що десь є збій на схоластику, десь втратила мистецький пульс”. Заперечуючи радянським дослідникам, які бачили тут алюзії революції 1905 р. і використовували твір для підтвердження революційності поетеси, Ліна Костенко так формулює задум твору: “Ну, десь так: ідея і етика боротьби за ідею. Ідей вже було багато, а етики мало. Може, це справді схоластично. Принцеса – як ідея революції. Сама вона чиста, у білих шатах, живе на кришталевій горі і вишиває прапор свободи. А от яким шляхом іти до неї – це вже як хто” [3, 47].

На жаль, версія Принцеса-ідея не надто відрізняється від критикованих перед тим тлумачень образу: Принцеса-народ, Принцеса-воля. Що ж до схоластики, то, оскільки йдеться про художній текст, варто вести мову скоріше про умоглядність і деякий схематизм. Окрім того, проглядає в драмі й дидактика, навіть риторика, що вже зовсім не властиво Лесі Українці-драматургові. Текст не має ні тої цілісної експресії, що в інших драмах означеного періоду, ні тої вірогідності та психологічної переконливості, що пізніші п’єси. Але вона не така дивна і не така незавершена, як видається за контрастом до контексту творчості. А от у чому вона справді інша, так це у стилі. Це чи не єдиний твір (принаймні посеред драм), який послідовно спирається на алегоричний образ. Це ніби своєрідний творчий спогад про бароковий стиль мовлення, коли моральні колізії й ускладнення внутрішнього світу людини, щойно відкриті тогочасною думкою, витягувались назовні в персоніфікованих образах, схильних до прямого моралізаторства. Жоден образ-персонаж п’єси не є символом, а тому намагання прочитати їх крізь призму символіки

дають невтішний результат. Принцеса не може символізувати ідею, народ чи волю, оскільки в самому концепті “принцеса” не міститься жодного елемента, який, рухаючись від конкретного до абстрактного, окреслив би певне коло розширеного змісту. Символом чого може бути принцеса, якщо говорити про саме поняття, окремо від твору? Символом високого суспільного статусу дівчини, привабливого для потенційних женихів, які, одружуючись із принцесою, отримують півцарства. Це символіка архетипного наповнення. Принцеса – стійкий архетип культури. У драмі Лесі Українки саме статусність і не витримана, навпаки, послідовно спародійована. Принцеса насправді босоніжка, простолоудинка. Вона не донька короля, а його невдала наречена, яка за незгоду вийти заміж за короля ув’язнена у вежу. Все це не дає жодного права називатись принцесою. Загалом тут надто багато гротеску і двоїстих сенсів, аби тонка символічна матерія могла втримати на собі будівлю задуму. Всі образи-персонажі драми позбавлені імен і представлені статусами: Принцеса, Лицар (він же В’язень), Служебка, Пастух, Будівничий тощо: типова ознака алегоричної барокової драми. Цей засіб, щоправда, невдовзі буде широко (але цілком інакше) використаний в експресіоністській драмі. Але тут у Лесі Українки нема переміни старих і творення нових кодів, є очевидне відсилання до усталених дискурсів, щоправда іронічне.

Образи драми формують підтекст не шляхом розширення, а способом унаочнення, конкретизації певних абстракцій. Вони легко прочитуються, якщо врахувати їх підкреслену фактурність. Почнемо з гори. Для розмежування з символом (гора може бути і символом), варто згадати гору з пізнішої драми “Камінний господар”: Анна теж уявляє себе на вершині неприступної гори. Але це вочевидь гора символічна, позбавлена будь-якої конкретики, вона символізує вершину влади над світом. В “Осінній казці” конкретики надто багато, і вона, якщо придивитись, дуже дивна. По-перше, будова гори. Починається дія з підземелля без вікон і дверей, верхня ляда якого виходить прямісінько в кухню. Тобто це скоріше звичайний льох. Гора, як підтверджується пізніше, є штучним утвором, збудованим задля

вежі – темниці для принцеси. Але це не камінна гора, а гора з льоду. Хоча в ремарках уживаються ще й інші означення гори: кришталева, скляна. Ці означення викликають асоціації з усталеною символікою башти, створеної людиною заради вивищення над світом. У добу символізму разом із баштою зі слонової кістки (і кришталь, і слонова кістка перетворюють башту, окрім усього іншого, ще й на дорогоцінну споруду) вони символізують індивідуалістичну герметичність митця. Варіант льодової гори суттєво занижує позитив усталеного символу, але підносить момент крихкості, нетривкості. Проте низка алогізмів руйнує кожен усталений сенс образу. По ходу дії виявляється, що гора весною повинна розтанути. Оскільки події відбуваються восени, а гора збудована не зараз, виникає питання – чому ж вона не розтанула влітку чи ще минулої весни? Ще ми дізнаємось про крутий схил гори, з якого падають і розбиваються на смерть лицарі, що намагаються дістатися до принцеси. Одразу ж виявляється, що зовсім поряд з крутосхилом є безпечна ділянка, з якої, щоправда, можна впасти в багно, зате благополучно спуститися вниз. З одного боку, гора кришталево-льодяна і неприступна, з іншого – у вікнах кімнати на вежі молоді пагони дикого винограду (восени!). Цим усім химерним ознакам немає пояснення, якщо шукати в образах символіку. Інша справа, якщо гора є алегорією. В даному разі добре прочитується алегорія суспільної ієрархії. Тоді все відразу стає на свої місця. Це як своерідна наочна драбина, яка показує, що люди в суспільстві рухаються знизу вгору і згори вниз. Відбувається безліч вельми повчальних перипетій. Ось лицар із підвалу потрапляє в кухню, а потім у хлів, ось з'являється принцеса, яка сидить на самій вершині, але із розмов жінок ми дізнаємося, що раніше вона була внизу. Потім принцеса, домагаючись волі, спуститься вниз, але, щоб урятуватися від бруду і небезпеки, знову буде підніматись нагору. Дуже реально бачить свій шлях нагору Службечка, яка поки що знаходиться внизу. Лицар, що був нагорі, скотився вниз, але, звільнений із підземелля, потрапляє у ще більшу неволю до Службечки. Коли ж у нього з'являється шанс знову піднятися нагору, вже з товаришами, він відмовляється. Робітники, на

відміну від лицарів, які сліпо деруться на гору і падають з неї, вирубують у льодовій основі сходини, а тому рухаються знизу вгору хоч і повільно, але впевнено і безпечно. Коли ж людина буває вільна, на якому шаблі? Підвал, у якому ув'язнений лицар, і вежа, в якій замкнена принцеса, становлять два полюси гори, темний низ і світлий верх. Внизу панує бруд, голод, тьма, вгорі – комфорт, приємне ремесло, виднокіл, повітря. Але герої з однаковою пристрасстю хочуть протилежного: принцеса – бути внизу, лицар – бути нагорі. Коли ж вони отримують шанс здійснити омріяне, виявляється, що вони хотіли чогось зовсім іншого.

Отже, неволя на будь-якому шаблі однакова, а воля залежить не від того, де, на якому суспільному місці знаходиться людина, а від її внутрішньої здатності бути вільним чи невільником. Розміщення внизу чи вгорі не є вродженим статусом: проста дівчина стала справжньою принцесою, а справжній лицар – плебеєм. Це дещо суперечить реальній історії і засвідчує новочасне уявлення авторки про аристократизм духу, а не крові. Рух знизу вгору і навпаки відбувається постійно. Люди багато сил витрачають на цей рух, не здогадуючись, що їхні зусилля марні. Вкрита землею льодова (і водночас кришталева) гора наочно показує нетривкість суспільної ієрархії. Це штучна будова, яка рано чи пізно зруйнується.

Алегоричний підтекст містить уся атрибутика вежі й палацу принцеси.

Тут привертають увагу детальні описи в ремарках: “В загратовані вікна вриваються молоді пагони дикого винограду. В кімнаті багато предивних тепличних квіток; скрізь розставлені і розкидані прилади до жіночих робіт: кросна, п'яльця, прядки, кужілки і т. ін.; по стінах і по столах музичні струменти: гуслі, цимбали, бубни, бандури, багато різних. В барвах убрання хатнього переважає біле й червоне. В неладі хатньому вчувається якась бурлива нетерплячка” [5, 188].

Як і в усіх своїх ремарках, тут Леся Українка спирається на виразну мову символів. Найперше кольори. Червоне, оточене білим, разом з молодим зеленим виноградом символізує вітальну

енергетику. Білий колір відповідає ідеалізму природи, порівнянням Принцеси до мрії. Прилади до жіночих робіт символізують замкненість жіночого світу. Музичні інструменти, яких надто багато (сам по собі перелік дуже цікавий: струнні, до того ж українські народні, і бубни) символізують естетизм, мистецькість замкненого світу, а протонародність інструментів підкреслює позакласовість такого естетизму, його вродженість. Водночас уся картина аж ніяк не є символічною. Навпаки, вона надто жива, надто наповнена конкретними деталями, щоб підноситись над фактурою. Це заземлення, алегорія життєвої розкоші. Розкоші, яка не задовольняє бурливу природу Принцеси, схильної до естетизму та ідеалізму. Ілюстративність картини підкреслює виноград, неможливий ні на льодяній, ні, тим більше, на кришталевій горі, але особливо – сама сцена, яка відбувається у цій кімнаті. Коротка сцена, з персонажами, присутніми тільки в ній. Бачимо дуже показових героїнь: три дівчини з іменами Пряха, Ткаля і Швачка. Це одразу корелює картину з міфом, частково фольклорного, але дуже олітературеного походження: є алюзія на “Казку про царя Салтана” О. Пушкіна і відсилання до давньогрецької міфології, до жінок, що прядуть людську долю. Пряха, Ткаля і Швачка з’являються, щоб розказати біографію Принцеси. Три жінки чітко уособлюють різне ставлення до неї. Ткаля їй симпатизує, навіть захоплюється, Швачка не любить і задрить, а Пряха знає правду. Це алегорія людської спільноти (до того ж гендерно промаркованої, бо для Принца чи Лицаря це мало б бути чоловіче коло), яка оточує людину, що рухається вгору чи вниз, міняючи статус. Отже, на суспільній драбині-горі висвітлюється яскрава картинка на самому її вершечку. Тут панує розкіш, неволя і людські стосунки, які ще більше неволять.

Наступна картина зроблена так само схематично, як і попередня: із добре відомих фрагментів. І знову головне зосереджено у ремарці: “Верхів’я скляної гори. Світлиця з матового скла, так що видко багато неба і зовсім не видко землі. В світлиці все осяйне, з кришталю, самоцвітів або з дорогих металів, тільки в ній якось холодно, неохвотно. Принцеса в білому убранні сидить і пряде золотий кужіль на срібній коловоротці,

нитка хутко обривається. Принцеса зриває кужіль і кидає у куток” [5, 190]. Усередині – символічні образи, кольори і предмети, назагал – зумисність та алогізм. Казкова Принцеса в казковому місці з усталеною казковою дією: пряде золотий кужіль. Це різко контрастує з вочевидь живою Принцесою, що має певний характер і не зовсім казкову поведінку. Інший алогізм стосується цілої сцени. З попередньої розмови жінок ми дізналися, що Принцеса ходить на лицарські турніри і виконує функцію офіційної особи: нагороджує переможців. Мабуть, король теж присутній на таких дійствах, і не інакше як поруч із Принцесою (враховуючи, що Принцеса, фактично, не принцеса, сцена мала б виглядати досить двоїсто, навіть гротескно: десь на глибокому задньому плані вона саме так і промальовується). У даній сцені виявляється, що король чомусь сам себе позбавив можливості спілкуватися з принцесою і змушений використовувати для цієї мети голубів. Кілька хвилин перед тим був турнір, де король не міг не бачити Принцесу, і міг скільки завгодно говорити з нею (хто б йому заборонив?), а зараз герої вдаються до цілком казкового способу спілкування між закоханими. Щоправда, одразу виявляється, що голуб приніс два послання: від короля і блазня одразу. З послання блазня стає відомо, що темниця не така вже й темниця: можна легко спуститись униз, єдина небезпека – заляпатись у bagno. Тобто загальна схема дає нам образ фольклорно-міфологічного наповнення, але всередині, через внутрішній алогізм, відбувається її окарікатурення. Особливо це стосується сюжету “Принцеса і лицарі”. Нібито король тримає Принцесу для себе, закоханий у неї. Але водночас він дозволяє лицарям домагатися звільнення Принцеси. Вони деруться на гору, падають униз і розбиваються на смерть. Знизу чути голос, який рахує загиблих: це вже от упав сто п’ятий. Цифра створює не трагічний, а комічний ефект: лицарі падають з гори надто масово і буденно, це нагадує, з одного боку, казку, а з іншого – щось суто інстинктивне, ніби лицарі керуються чиеюсь злою волею, не владні над собою, сліпі й глухі. Вони не реагують на заклики Принцеси припинити змагання.

Уся сцена є алегорією гендерних стосунків, зумовлених статусними змінами учасників. Домагаються того, хто вище, при цьому зникає зі стосунків почуття, про нього не йдеться. Принцеса теж була спокушена перспективою бути нагорі через шлюб:

Що я їм?

*З них кожний, може, раз мене побачив,
а може, тільки чув про безталанну,
заручену неволею з тираном.*

Неволею?.. А хто про царство марив?.. [5, 190].

Раптове почуття до лицаря змінило принцесу, змусило відмовитись від вигідного шлюбу.

Наступна сцена цілком антитетична щодо попередньої: це сцена зі Служебкою і Лицарем-в'язнем. По-перше, на відміну від лаконічних попередніх сцен, це довга і подекуди навіть нуднувата сцена, у якій виясняються стосунки між героями. По-друге, вона відбувається в хліві, у місці, протилежному щодо вежі. Якщо раніше панували світло і краса, то тепер – темрява і бруд. У ремарці нагнітається натуралізм деталей: “Чималий хлів з скількома загородками для всякого товару, до нього прибудовані стайні й обори. Чутно ржання, рев, мекання і т. ін. На передньому плані дві закути для свиней, між ними вузький прохід, де складено зілля і всяка годівля та начиння для годівлі товару. В хліві досить темно, тільки де-не-де крізь малі просвіти прорізується сонячне проміння знадвору, а через те сутінь по кутках здається зовсім чорною, так що в ній ледве видно, як ворухаться безрогі” [5, 192].

Цей реалістично-натуралістичний опис (до речі сказати, майже неможливий для сценічного втілення, крім того, безрогі мають виходити і на сцену), який не узгоджується зі схематизмом загального плану. Тому одразу прочитується як алегорія соціального низу. Кухня з підвалом і хлів дають досить повну картину негативно маркованого суспільного дна, яке й спонукає людей пориватись угору. На відміну від високих романтичних стосунків між Лицарем і Принцесою, які вимальовувались у попередніх сценах, бажання Служебки стати за посередництвом

Лицаря нянькою царенят є надміру прагматичним і навіть цинічним. Загалом низ у цій драмі не корелюється з традиційними народницькими стереотипами: коли акцент робиться на соціальному гнобленні невинних маленьких людей. Тут маленькі люди (вони представлені, крім Службтки-помивачки, Пастухом і підпасками) вписуються у загальний образ тупого й аморального бидла. Інакше змальовані Будівничий і робітники, які, хоч і знаходяться внизу, але спокійно і впевнено прорубують собі шлях нагору.

Сцена у хліві несподівано урівнює в морально-етичному плані і низьку Службтку, і героя-Лицаря. Їхня розмова – це морально-етичний торг, який показує справжнє єство персонажів: насправді їм не потрібна воля, їм потрібен високий статус, що обіцяє якісь вигоди. Лицар позбавляється будь-якого героїзму і навіть мужності. У наступних сценах його деградація буде остаточною. Лицар виявляється людиною слабкою і підлою. Натомість Принцеса доводить внутрішню відповідність своєму статусові й визнається робітниками як провідниця.

Яскравий алегоризм містить сцена, у якій бидло виривається з хлівів і нищить усе на своєму шляху: “Рев бидла, лемент і стогін стоптаних, крик і вигукування тих, що на горі, зливаються в дикий гомін. Підніжжя кришталевої гори заляпане болотом і кров’ю” [5, 205]. Цей так званий бунт низів пізніше у драматургії Лесі Українки розів’ється (і особливо яскраво втілиться в драмі “Руфін і Прісцілла”) в образі бездуховної непросвітленої людської маси. Поки що це алегорія, яка чітко маркує суспільний низ, – звісно, негативно. Але цей низ не є однаковим. Внизу знаходяться і справжні лицарі: цілком по-лицарськи поводять себе хлопець-робітник і Будівничий. Леся Українка послідовно відмежовує справжній аристократизм та аристократизм статусний.

Суспільна драбина у вигляді льодово-скляної гори – це своєрідний тест на відповідність статусу. В результаті тестування виявляється, що внизу є справжні аристократи, а вгорі – достеменні плебеї. Але аристократизм як духовна якість є неодмінним головним критерієм, якістю, яка постійно відшукується.

Поняття “аристократизм” у драмі не вживається: для казкового антуражу воно не підходить. Зате постійно йдеться про

волю і неволю. Власне, справжнє лицарство (або ж “принцесність”, якщо йдеться про жінку) виростає на волелюбстві. Рабство нищить благородні поривання, роз’їдає моральні підвалини особистості. Випробування ув’язненням, крізь яке проходять два головні герої драми, показує, що в одних суспільна неволя виробляє палке прагнення до волі, а в інших – знищує бажання бути вільним, перетворює на раба по духу. Службівка і Лицар, вихідці з різних суспільних прошарків, урівнюються рабством духу. Водночас поривання до волі розшаровує людей соціального низу: одні є рабами і за статусом, і за духом, інші – вільні, а тому можуть міняти свій статус.

Варто звернути увагу також на авторське жанрове визначення драми: фантастична казка. Це визначення наголошує двічі на вигаданості: це очевидний надмір, цілком достатньо (як для потреб жанрової орієнтації) одного з них. Цей акцент мусить скерувати реципієнта в річище чистої умовності. Водночас, сприймаючи сцену за сценою, ми зустрічаємось не з фантазуванням й авторською вигадкою, а з низкою пізнаваних образів і сюжетних ланок, щоправда, дуже схематизованих і, як ми вже побачили при уважнішому розгляді, іронічних і навіть карикатурних. Авторка моделює світ своєї казки із відомих казкових фрагментів. Особливо впадає в око відсилання до українських народних казок. Крім згаданих сюжетних і наративних засобів є й цитація (знову ж таки, іронічно змінена), відсилання до конкретної казки, зокрема, до казки про Івасика-телесика: *“(В розпачі сплескує руками. З високості чутно ячання лебедів і крик диких гусей, що летять у вирій довгими ключами. Принцеса здійсмає до них руки).*

*Гуси, гуси, лебедята,
візьміте нас на крилята,
понесіте світ за очі,
на полудня, геть з півночі!”* [5, 201–202].

Використані у загальній конструкції елементи надто різномірні: тут змішано дуже віддалені фольклорну і літературну традиції, які не підсилюють одна одну, а створюють пародійний ефект. Але саме завдяки цьому універсалії, улюблена мова Лесі

Українки, заземлюються і виявляється новий підтекст – алегоричний.

Загалом, судячи з того, що експеримент одиничний, не знайшов подальшого розвитку, стає зрозуміло, що алегорична мова все ж чужа Лесі Українці. Але експеримент, висловимо припущення, мав не лише негативний, а й позитивний результат. Принаймні, невдовзі жанр короткої драматичної поеми, ліро-драми, близької до експресіонізму, з яким Леся Українка працювала на початку 1900-х рр., до якого примикає й “Осіньна казка”, посунувся і дав місце великим “повнометражним” п’єсам, у яких драматичний дар поетеси втілювався повною мірою. Можливо, саме здійснений в “Осіньній казці” експеримент і дозволив Лесі Українці остаточно стати на свій шлях у царині драматургії, створити той жанр, який увійшов в історію української літератури як драма ідей.

Література

1. Башляр Г. Фрагменти Поетики Вогню / пер. з фр. Р. В. Мардера / Гастон Башляр. – Х. : Фоліо, 2004. – 143 с.
2. Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы / пер. с нем. С. Ромашко / Вальтер Беньямин. – М. : Аграф, 2002. – 288 с.
3. Костенко Л. Поет, що ішов сходами гігантів / Ліна Костенко // Українка Леся. Вибр. твори – К. : Дніпро, 1989. – С. 5–58.
4. Лановик З. Hermeneutica Sacra : монографія / Зоряна Лановик. – Т. [б. в.], 2006. – 588 с.
5. Українка Леся. Осіньна казка // Українка Леся. Зібр. творів : у 12 т. / Леся Українка. – Т. 3. – К. : Наук. думка, 1976. – С. 183–216.

Моклиця М. Алегорический фрагмент символического языка Леси Украинки: «Осенняя сказка».

Ставиться проблема определения языковых доминант стиля Леси Украинки. Рассматривается «Осенняя сказка» как пример аллегорического стиля, экспериментальный и этапный для эволюции творчества.

Ключевые слова: стиль, символ, аллегория, аллегорический (барокковый) театр, формализм.

Moklytsya M. Allegoric Fragment of Symbolic Language of Lesia Ukrainka: “Autumn Fairy-Tale”.

The problem of determination of linguistic dominants of style of Lesia Ukrainka is put in the article. The “Autumn Fairy-Tale” is analyzed as an example of allegoric style, experimental and stage for an evolution of creation.

Key words: style, symbol, allegory, allegoric (baroque) theater, formalism.