

Ольга Турган
д.філол.н.,
Запорізький державний медичний університет

**Феномен синтезу національного й античного міфу
в драмі-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня»**

Мірою органічного засвоєння традицій античності як цілісного космосу кожна література завойовувала міцніші позиції у світовому літературному процесі.

В українській літературі склалася велика традиція сприйняття античності, специфічна для кожної культурно-історичної епохи. Актуалізація античності на зламі ХІХ – ХХ століть стимулювалася найрізноманітнішими причинами – духовно-світоглядними, соціокультурними, суто мистецькими. Інтерес до епохи стародавньої Греції й Риму, її культури, образів, мотивів, що простежується в художній практиці письменників кінця ХІХ – початку ХХ ст. Лесі Українки, О. Кобилянської, В. Самійленка, Л. Старицької-Черняхівської, М. Чернявського, М. Коцюбинського, Дніпрової Чайки, М. Вороного, поетів-молодомузівців та ін., є явищем історичним та естетично детермінованим, пояснюється як індивідуальними нахилами й інтересами того чи того художника слова, так і об'єктивними закономірностями літературного процесу в контексті ідейно-філософських пошуків рубежу віків.

Для художнього мислення початку ХХ ст. характерне звернення до давніх феноменів стародавньої культури – міфу й ритуалу з їх універсальністю, що забезпечує спадкоємність буття розрізнених людських індивідів у світі. У глибокій старовині людство оволоділо універсальним способом відновлення втраченого світопорядку, перетворення Хаосу в Космос, деструктивних тенденцій в акти творення, подолання кризи. В. Топоров стверджує: «Тільки в ритуалі досягається переживання цілісності буття і цілісності знання про нього, що розуміється як благо і відсилає до ідеї божественного як носія цього блага. Це переживання сущого в усій його інтенсивності, особливій життєвій повноті

дає людині відчуття власного укорінення в даному універсумі, усвідомлення залучення в сферу закономірного, благого» [17, с. 17]. Висновки, зроблені ученим, дозволяють усвідомити закономірність, неминучість звертання до міфів людства на різних етапах розвитку суспільства й культури.

У творчості Лесі Українки, як і інших представників цієї епохи, простежуються різні шляхи рецепції античності, міфології й культури, а саме на рівні функціонування традиційних сюжетів і образів (поезії «Ave regina», «To be or not to be», «Музині химери», «Сапфо», «Ніобея», «Сон», «Товарищі на спомин», «Fiat pox!», «Завжди терновий вінець»), творення авторського міфу (драматичні твори – «Іфігенія в Тавриді», «Кассандра», «В катакомбах», «Адвокат Мартіан», «Оргія», «Руфін і Прісцілла», поема «Орфееве чудо» та ін.), діалектичної єдності античності з народно-національним світом («Лісова пісня») тощо.

Твір Лесі Українки «Лісова пісня» як міфологічний текст характеризується, за твердженням О. Забужко, «тією внутрішньою поліваріантністю, яка дозволяє кожному «розвернути» цей текст найближчою до себе стороною й вичитати з нього, що серцю миліше...», бо «... саме ця Märchendrama вивершує собою цілу Українчину міфологічну світобудову і синтезує в собі, стягуючи в єдиний пульсуючий вузол, всі її базові структурні компоненти, надаючи їй остаточної цілості...» [6, с. 233].

Поетичний космос «Лісової пісні» об'єднує східнослов'янський первісний міф, українське поганство, з одного боку, й античну міфологію – з іншого. У цей період до пракоренів національної й інонаціональної культури майже одночасно звернулися Леся Українка («Лісова пісня»), М. Коцюбинський (Тіні забутих предків»), О. Кобилянська («В неділю рано зілля копала»), О. Олесь (Над Дніпром»), Г. Хоткевич («Камінна душа») та інші письменники. Таке явище спостерігається і в типологічно подібних творах світової літератури – «Затоплений дзвін» Г. Гауптмана, «Зачароване коло» Л. Ріделя, «Вій, вітерець» Я. Райніса, «На берегах Ярині» О. Кондратьєва тощо. Письменники поринали в національну демонологію, міфологію, фольклор, щоб

там віднаходити і черпати животворні сили для відповідей на вічні онтологічні питання. Як зазначає В. Петров: «Фольклор, міт, природа, казка, протиставлення природнього й людського, поезія як чарівництво, тема магії мистецтва, спроба створити нову мітологію, усе те, що в західноєвропейській літературі проповідували Ніцше, Метерлінк, Гавітман, і те, що в російській повторювали Вяч(еслав) Іванов, Андрей Бєлий, К. Бальмонт, – усе це не було чуже й Лєсі Українці» [14, с. 389].

Про вплив античного міфу на створення драми-феєрії української письменниці писали В. Агеєва [1, с. 7–24], А. Гозенпуд [2, с. 154], В. Кордун [9, с. 60–65], Є. Пеленський [13, с. 27], В. Петров [14, с. 382–399], та ін.

Міфопоетична часопросторова парадигма «Лісової пісні» співвідноситься насамперед з циклами (порами року), дихотомією центру / периферії з визначальним образом світового дерева, ритуалами календарно-обрядових дій, тому вона й сприймається, на думку М. Ласло-Куцюк, ніби інсценізація великої космогонічної драми, «окремі епізоди якої нагадують уривки календарно-обрядових містерій, а її дійові особи – учасників ритуального дійства, яке вже відбулося, уявно (чи явно) відбувається тут і тепер чи відбуватиметься в майбутньому» [16, с. 111].

Прагнення поєднати природно-космічний макросвіт з мікросвітом людини, показати, як зміни, що відбуваються навколо, впливають на душевний стан людини – в центрі драми-феєрії Лєсі Українки «Лісова пісня», творі, до якого письменниця йшла все своє життя. В останні роки потяг до української тематики особливо помітний у творчості авторки: «Творчий задум базувався на давніх і сильних враженнях українських і не потребував спеціальних студій. Поетка з радістю зверталася до українського життя й майстерно та легко опанувала ним, як матеріалом для своїх проблем та завдань. Прекрасним цьому доказом можуть служити протягом кількох днів зімпровізовані тепла й сердечна «Бояриня», блискуча й глибока «Лісова пісня» [7, с. 392]. Глибоко національна творчість письменниці ставила духовне життя нації «на ґрунт

вічних вселюдських змагань», пов'язувала його з «одвічними переживаннями людськості» [4, с. 328].

В основі художньо-образної системи «Лісової пісні» світ нижчої демонології й людини. Полемізуючи з критиками, що приписували вплив на створення драми-феєрії «Затопленого дзвону» Г. Гауптмана, А. Гозенпуд зауважує: «Коли можна говорити про вплив, то не Гауптмана, а античного міфу. І справді, одухотворена природа в «Лісовій пісні» має риси античної сили» [2, с. 154]. На відміну від інших творів Лесі Українки, з античними традиціями, у «Лісовій пісні» здійснюється своєрідний синтез національної демонології й античної міфології, внаслідок якого створюється власний авторський міф. У такому «тексті-міфі» відбуваються, на думку Я. Голосовкера, «нашарування міфів різних епох і племен, відгуки різних релігійних і моральних поглядів, історичних подій, відлуння родового і племінного ладу, строкаті залишки культів, контамінації сюжетних мотивів і навіть цілих міфів, героїчних переказів і казок» [3, с. 48].

У «Лісовій пісні» русалки лісові, водяні, польові, що співвідносяться з античними німфами, nereїдами, дріадами і сиренами, богинями річок, озер, лісів і печер [див.: 12, с. 49–50], наділені своїми характерами, поведінкою, живуть за своїми законами, піддаються трансформації в художньому світі письменниці. Традиційним трактуванням образів національної демонології (мавки, лісовика-чугайстра, русалок) позначені «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського, драма «Ніч на полонині» О. Олесь. Є підстави вважати, що в міфології й народній творчості Волині мавки не мають такого лиховісного характеру, бо цей сповнений ліризму образ запав у душу письменниці ще з дитинства, «зчарував ...на весь вік» [18, XII, с. 378–379] її. Лесья Українка трансформувала образ Мавки зі злої істоти в добру, загальну назву перетворює у власну – Мавка, якою виражається тип особистості, її онтологічна форма, що визначає духовну й душевну побудову. Лесина героїня, як новоявлене ім'я, можна сказати, «перевертає надра культури і починає якусь нову лінію історичної типології» [20, с. 218].

Для письменниці Мавка, як стверджує В. Петров, – «символ природи», що через кохання здобуває душу. Основна тема «Лісової пісні» – це тема «природи», що набуває «душу», романтична натурфілософська тема «живої природи», історія Мавки, «лісовички», що обертається у «Психею», спроба символістичного відтворення міту про природу, що, перебуваючи в становищі одриву, перемагає цей розлад і повертається до первісної єдності людського й стихійного» [14, с. 383]. Більш переконливою є думка О. Забужко: «Час нарешті розквитатися з цим задавненим непорозумінням: Мавка зовсім не «природа», ні в нашому утилітарно-технологічному, ні в поганськи-пантеїстичному значенні слова, – вона дух (Geist), жіноча «енергетична еманация» лісу, «геній місця» (природного ландшафту...)» [6, с. 242], стихіаль, що знаходить вираження лише в поезії й музиці (за Д. Андреевим).

Художня семантика цього образу передусім пов'язана з міфологемою дерева, і Леся Українка надає своїй Мавці рис прекрасної істоти – античної гамадрії, німфи дерев, які, на відміну від дріад, народжуються разом із деревом і гинуть разом із ним. Дерево, де живе Мавка, – верба, що є за міфологічними традиціями світовим деревом, деревом життя, уособленням довголіття й достатку. Це дерево співців і поетів, воно дарує красномовство. З вербою також пов'язують жіночу красу, м'якість, весняний настрій. Комплекс позитивної семантики образу верби включає також уявлення про неї як про засіб зв'язку з духовним світом, як про символ ніжності, дівочої тендітності, потреби в постійності [див.: 11, с. 370–371]. Щоб зробити Мавку безсмертною, Леся Українка не пов'язує її народження з деревом. Лесина Мавка – не дух дерева, на відміну від античної гамадрії, верба для неї є просто місцем проживання. Письменниця переосмислює як образ національної демонології, так і образ античної міфології. Мавка причетна не лише до світового дерева – верби, а й до світової душі, символом якої виступає береза [див.: 19, с. 237]. Синтезуючи характеристики своєї матусі-верби, сестри-берези – благородної, ніжної, незаплямованої буденщиною, з вічною душею, Лесина героїня так болісно ставиться до того, що знищується в лісі, бо для неї в природі все живе:

«німого в лісі в нас нема нічого» [18, V, с. 217]. Мавка не народжується деревом і не вмирає з його смертю, вона – безсмертна. Слушними є думки В. Агеєвої, що в «Лісовій пісні» «мотив безсмертя, перевтілення, вічного повернення, невмирущості краси і духу... розробляється швидше через асоціації з античною, ніж слов'янською міфологією. Мавка-Персефона не може назавжди покинути земний світ, але й не може zostаватись серед людей узимку. Поставши на початку твору уособленням тілесного безсмертя, Мавка втратила його, натомість здобувши такою ціною безсмертну душу. Тіло оновлюється й змінюється через ряд реінкарнацій, але в будь-якій подобі й поставі душа застається самосутнісною, зберігаючи нерозщепленість особи і її духовного досвіду» [1, с. 19].

У лісі Мавка почувається самотньою, хоча все, що оточує її, рідне й близьке, кожному дереву Мавка дає характеристику, співвідносно з міфологією й фольклором: ніжною й занадто смутною, блідою, похилою й журливою називає березу; шорсткою – вільху; тремтячою, боягузливою – осику; надто поважними – дубів; задирливими – дику рожу, глід і терен; гордовитими – ясеня, клена й явора; тією, що «хизується красою», – калину [18, V, с. 222]. Самотність у лісі і мрія про стосунки з людьми («В нас так нема, як у людей, – навіки!» [18, V, с. 223]) – в цьому, безумовно, відображений романтичний дуалізм світу і «пейзажу душі» героїні. Сюжети про кохання міфічної істоти жіночої статі і обраного нею звичайного юнака відомі як у міфології багатьох народів, так і в літературній традиції Європи, починаючи з «Одіссеї» Гомера, де закохалася в героя цього твору німфа Каліпсо. Заради кохання до Лукаша Мавка, кидаючи своїх лісових мешканців, іде до людей, не боячись тих небезпек, які її підстерігають.

Антична традиція криється у наділленні Лесею Українкою своєї героїні прометеївськими рисами. Мавка відмовляється заради людей від свого оточення, заради Лукаша, його воскресіння, переродження терпить приниження, жертвує своєю волею. Вона свідома своїх почуттів, вибору коханого, саме це надає їй сили боротися за кохання, за свою мрію. В

останньому монологі Мавки, що має медитативно-філософський зміст, проголошено вічність і безсмертність прекрасного, що символізує музика вербової гілки. Синтезуючи античну традицію давньогрецької легенди про Орфея й календарно-обрядовий зміст Лукашевої гри на сопілці, Леся Українка утверджує, що музика як найуніверсальніший вид мистецтва окультурює довкілля, породжує відкриття Мавкою нового невідомого для неї світу. Трагічне кохання Мавки й Лукаша, народжене з духу музики, дає змогу їм збагнути, що «подолання відчуженості від світу (людського й природного) і від себе самого можливе лише у сфері духу, втіленого в чарівних звуках музики» [16, с. 112]. Лише завдяки трагічності їхнього кохання Мавка здобуває душу, невимовний біль просвітлює і Мавку й Лукаша, підносячи їх до ідеалу людини як духовної істоти. У цих образах поєднуються різні типи культури. Відтворення Лесею Українкою любові – це своєрідний творчий синтез, де поєдналось сократівське «пізнай самого себе» з вічною гармонією душі. З одного боку, музика, що породила любовні чари, потяг одне до одного, – це «апофеоз і славословіє індивідуальних захоплень» (О. Лосєв), що переживаються в акті спілкування цих індивідуальностей. З іншого, музика як одна з іпостасей Еросу вибудовує Всесвіт, є носієм творчості, засобом очищення душі від нищості й відкриття вищої сутності буття. Цвіт душі Лукаша, на переконання Мавки, саме в піснях його сопілки – «Не зневажай душі своєї цвіту... Той цвіт від папороті чарівніший – він скарби творить, а не відкриває» [18, V, с. 249]. Саме музика сприяє Мавці досягнути драматизм життя, «... навчитися оперувати категоріями не міфологічного, а історичного часу. Покохавши, вона шкодує, що «не може вмерти», «як летюча зірка», в апофеозі щастя, яке в людському світі завжди минує» [1, с. 9]. Леся Українка, геніально поєднуючи і прозріваючи органічний зв'язок категорій любов / творчість / всесвіт, вибудовує свою оригінальну концепцію новітньої драми з неоромантичною ідеєю ідеалу людини як духовної істоти. Зрозумілим є таке горіння письменниці при написанні драми-феєрії: «А я таки сама

«неравнодушна» до сеї речі, бо вона мені дала стільки дорогих хвилин екстазу, як мало яка інша» [18, XII, с. 378].

Ерос у демонології – це сліпа сила, яка не дає собі звіту. Він у Водяника, русалок, Перелесника затьмарює розум і звільняє їх від усяких турбот і обов'язків. Протилежною до такої форми Еросу є кохання Мавки й Лукаша, що поєднує в собі космізм і ліризм, характерні для античності. У філософії, психоаналітиці (З. Фройд, К. Юнг, Г. Башляр, Е. Фромм та ін.) існують різні трактування категорії любові. Українська письменниця в художньо-інтуїтивному осмисленні цього поняття, збагаченому знаннями багатьох філософських та культурологічних напрацювань, знаходила спільні або протилежні точки відрахунку з ними. Для Мавки характерний пошук духовності в любовних переживаннях, гра на сопілці (плід культури) розбуджує її до життя, її любов постає як шлях до оволодіння мистецтвом музики, як шлях до пізнання сутності буття людини.

У філософії Е. Фромма, наприклад, любов виявляється ключовим «образом-поняттям», певним принципом, що визначає корінні основи людського життя. Леся Українка в коханні Мавки і Лукаша, в любові дядька Лева й Мавки до природи, до всього довкілля вбачає основну таємницю, основний «дивоцвіт». За Е. Фроммом, любов – це активна сила в людині, це унікально-узагальнювальне позначення граничного саморозкриття особистості. Сутність любові представлена філософом як універсальний базис світобудови. Любов має два первні, оскільки мова йде про своєрідну міфологічну структуру: жіноче й чоловіче, споріднене з поляризацією духовного й матеріального. «Така ж полярність чоловічого й жіночого існує і в природі, і не лише у тварин і рослин, що само собою зрозуміло, але й у полярності функцій прийняття й проникнення. Це полярність землі й дощу, ріки й океану, ночі і дня, пільми і світла, матерії й духу» [22, с. 16]. Відповідно до цієї глобальної установки Е. Фромм виділяє шість конкретних форм любові: материнську, батьківську, любов до батьків, братську, еротичну, любов до Бога. Кожне з цих почуттів зумовлене протиборством жіночого первня, для якого характерні властивості

родючої сприйнятливості, захисту, реалізму, терпіння й материнства, і чоловічого первня з якостями втручання, активності, дисципліни й авантюризму.

Леся Українка, з одного боку, розглядає любов конкретних осіб і водночас любов як тип ставлення до світу в цілому, певну орієнтацію характеру в процесі пошуків злиття зі світом. Як і в античності, любов для Лесі Українки є всевладною, світостворювальною силою – така інтерпретація еросу дається Платоном. Згідно з античною традицією Мавку Леся Українка наділяє вічним прагненням до прекрасного, краси й безсмертя. Кохання для Мавки – мука, воно не купується, не продається, воно для неї безсмертне, адже свою муку вона любить і дає їй життя. У відповіді Мавки Тому, хто в скалі сидить, – «Ні! Я жива! Я буду вічно жити! Я в серці маю те, що не вмирає» [18, V, с. 269] – криється «найбільш лаконічна гностична формула безсмертя» [6, с. 248].

О.Ф. Лосев у результаті дослідження вчення Платона про ідеї та їх значимість, особливо платонівських текстів про світло, серце, красу, любов, приходять до висновку, що весь світ – символ вічної краси, а здійснення її – незмінно прекрасний космос. Філософ досліджує сонячно-світлові інтуїції античності, встановлює зв'язок метафізики світла з грецьким світоглядом, стверджує вічність любові до породження і утвердження себе в вічності, бо «вічність завжди молода. У вічності всі ми завжди будемо одного й того ж віку. Вічність завжди живе, прагне, розвивається, але ніколи не убуває, а завжди лише породжує, завжди тільки зростає» [10, с. 254]. Ці «античні інтуїції» вбирає в свою творчість Леся Українка, яскраво вони виражені і в «поетичному космосі» «Лісової пісні»: у любові Мавки і Лукаша простежується злиття природи і культури.

«Природний», тілесний Ерос репрезентують у драмі люди – Лукаш і Килина, недарма В. Петров наголошував, що Лукаш – «природніший від Мавки» [14, с. 394]. Високий, «безтілесний» Ерос Мавки – це «пряме дотикання оголеними душами ... без посередництва тіл» [6, с. 239]. Ця антитеза Еросів є однією з домінант власної міфотворчості письменниці. «Любов – не річ, якою

хтось може володіти, це процес, внутрішня діяльність, суб'єктом якої є людина. Я можу любити, бути закоханим, але, люблячи, я не володію нічим. Справді ж, чим менше я маю, тим сильніше я можу любити» [21, с. 34]. Людьми з прагненням «мати» постають Лукаш, мати Лукаша й Килина, людиною ж із прагненням «бути» – дядько Лев. Найбільш повне втілення самореалізації «бути» представляє Мавка. Лукаш говорить, що вона прекрасно зодягнена, для неї це природний стан як рослини, як квітки. І тому природним є зізнання Мавки в коханні до Лукаша, для неї кохання – це скарб, якого вона не хоче приховувати:

Ну що се значить?
 «Накинулась»? Що я тебе кохаю?
 Що перша се сказала? Чи ж то ганьба,
 що маю серце не скупе, що скарбів
 воно своїх не криє, тільки гойно
 коханого обдарувало ними,
 не дожидаючи вперед застави? [18, V, с. 251].

Лесина Мавка вступає в протиборство з «хаосом» у душі Лукаша, бореться за його переродження, за його «мистецтво жити», усвідомлення себе самого. У цій боротьбі Мавка створює і саму себе як культуротворця. Під впливом матері, Килини, побутового оточення відбувалася дисоціація особистості Лукаша: він не грає тривалий час на сопілці, не реалізує себе в творчості, це й виразилося в його зраді Мавці, дядькові Леву, взагалі, життю лісу. Мавка як мудра істота розуміє, що людина не може не займатися господарством, не влаштовувати свій побут, свій дім, але все це має обумовлюватися мистецтвом, культурою, не «зневажанням душі своєї цвіту». Трагедія Мавки виражається у прагненні до вдосконалення людської особистості через творчість. Лесь Українка показує не «надлюдину», «богочоловіка», а простого селянського хлопця, що в своєму мистецтві є носієм божественного. У продуктах людської культури Мавка вбачає цінності, спрямовані у вічність, бо, за Б. Спенсером, «всяке мистецтво спрямоване у

вічність». Письменниця показала, до чого призводить підміна справжнього мистецтва – вищого досягнення життя, що втілюється в коханні Лукаша і Мавки. Замість прекрасної музики сопілки чується виття вовкулаки.

Лукаш як діонісійський митець у своїй музиці зливається з Універсумом, Першоєдиним, а Мавка – породження цього Першоєдиного. Діонісійсько-музична наповненість лісу полонить Мавку своїми неповторними звуками. Підґрунтям музики Лукашевої сопілки був діонісійський за характером світ природи. Тому природа так реагує на музику Лукаша, яка є не лише дзеркалом світу, а й творцем його. Діоніс говорить мовою Аполлона, а Аполлон – мовою Діоніса, і тому досягається найвища мета мистецтва. Від сопілки Лукаша, як від свирілі Пана, все в природі оживає: як кучерявий голос сопілки розвивається, «так розвивається все в лісі. Спочатку на вербі та вільхах замайоріли сережки, потім береза листом залепетала. На озері розкрились лілеї білі і залопотіли квітки на лататті. Дика рожа проявляє ніжні пуп'янки» [18, V, с. 213]. На унісон гри Лукаша і співу Мавки, на голос їх веснянки «відкликається зозуля, потім соловейко, розквітає яріше дика рожа, біліє цвіт калини, глуд соромливо рожевіє, навіть чорна безлиста тернина проявляє ніжні квіти» [18, V, с. 213]. Для Мавки Лукаш постає як особистість, в якій синтезувалася космічна універсальність.

У моделюванні образу Мавки концептуального значення набуває образ Того, що в скалі сидить. Як уже зазначалося, із ним типологічно споріднений грецький міф про Персефону. Персефона (Мавка) потрапляє в царство Аїда. Ці події й перетворення співвідносні з порами року. Водночас ця ситуація близька до знаменитого символу Платона – печери: приковані там люди, звернені спиною до світла, бачать лише тіні предметів, що проносяться над печерою, «відкинуті вогнем на розташовану перед ними (людьми – О.Т.) стіну печери» [15, с. 295]. Платон розрізняє два види порушення зору, тобто з двох причин: або коли переходять із світла в темноту, або з темноти – на світло, і стверджує, що «те ж саме відбувається із душею, яка знаходиться в «розпуці» і не здатна що-небудь розгледіти» [15, с. 299].

Оскільки закритий простір може інтерпретуватись як «печера», «могила», «дім», «жінка» і відповідно наділятися знаками темного, теплого, сирого, входження в нього на різних рівнях інтерпретується як «смерть», «зачаття», «повернення додому» і т.п., всі ці акти мисляться як взаємно тотожні [див.: 8]. Народження, що слідує за смертю – зачаттям, мислиться не як акт виникнення нової особистості, а як оновлення уже існуючої. Використовуючи й трансформуючи міфічний засіб «ланцюга» – входження в закритий простір – вихід з нього, Леся Українка показує, що шлях Мавки зі світла в морок і навпаки – це шлях прозріння, шлях підйому її душі: «Я збагнула, що забуття не суджено мені» [18, V, с. 272]. За подібною «схемою» вибудований і образ Лукаша.

Мавка, хоча на певний час і вихоплена з хронотопного потоку, але, почувши виття вовкулаки-Лукаша, не може впасти в сон, вона здатна осмислити складні взаємовідношення справжніх речей, повертається до життя і знаходить «теє слово чарівне, що й озвірилих в людей повертає» [18, V, с. 271]. Слід зазначити, що синтез музики й слова в «Лісовій пісні» набуває особливого значення. На одну із визначальних ролей слова в творчості Лесі Українки, словесну утопію вказувала Т. Гундорова: «... нова словесна утопія задає перспективу, яка пов'язує воедино автора, твір і читача в єдиному комунікативному просторі... Просвітительський дискурс Леся Українка відкидає – у неї не йдеться про дидактичну функцію й риторику ієрархічного смислового простору. Новоромантична теорія переймається ідеалізуючою і навіть трансцендентною місією слова й підставляє на місце традиційної християнської ідеї Спасіння комунікативну словесну утопію» [5, с. 269].

Переродження Лукаша після повернення Мавкою йому подобає людини з вовкулаки, зустріч з коханою, лісом-батьківщиною після розлуки – розповсюджена у світовій літературі сюжетна ситуація, що має стародавню генезу. Почуття, що зв'язує героя з місцем першого кохання, завжди вважалося у системі загальнолюдських моральних цінностей як сакральне в комплексі духовних якостей. Лукаш не сприймає як трагедію пожежу в домі, в ньому, на

його переконання, згоріло не лише добро, а й лихо. Леся Українка в образі вовкулаки, в якого Лукаш перетворений лісовиком за зраду Мавки, вкладає значення не лише перевертня, а й того, хто стає після перебування в цьому стані посвяченим у таємниці довілля. Конфлікт між «поезією серця і прозою буття» (Гегель) стає доміантним у розкритті образу Лукаша. Як у грецькій трагедії, так і в естві Лукаша поєдналися два первні – денне, образне, уявлюване, свідоме з нічним, безобразним, неуявлюваним, несвідомим. Тому він і не усвідомлює як митець себе до кінця, відбувається вічна боротьба між цими двома первнями в його житті, душі.

Письменниця, моделюючи образ Лукаша-вовкулаки, спрямовує його силове поле до прадавньої емоціональної пам'яті. Перетворення Лукаша на вовкулаку збігається з пізньою осінню, порою, коли в давнину відбувалися «вовчі свята». Ця внутрішня суперечність і роздвоєність Лукаша-хижака, ізгоя разом із невмирущою силою Мавчиного кохання відроджують у ньому духовність, знівельовану дійсністю, «він оновлюється і очищається, побувши зболеною від каяття та безнадії часточкою дикої природи» [9, с. 64].

Синтез античної й національної міфології прочитується і через інші образи драми-феєрії – дядька Лева, Лісовика, взагалі через вибудовування лісового космосу. Ліс постає цілісним космосом, організмом, в якому всі частини необхідні, обов'язкові і не можуть бути довільно виключені без шкоди для його функціонування. Тут є і свій Олімп (Змія-цариця, що продовжує архаїчну міфологему стародавніх греків; Лісовик, Водяник, які співвідносяться в художній картині світу Лесі Українки з Паном-Сільваном і Посейдоном), і безодні Тартара, де залягають коріння землі і води (Той, що в скалі сидить), є сама земля і Аїд, що уособлюють життя і смерть. Письменниця створює типологічно споріднені образи лісу як центру світобудови і лісу як Волині, рідної землі, який втілює в собі універсум і романтичну утопію. Леся Українка як людина культури з величезним художнім тактом зуміла згармонізувати живу й дійову картину міфологічного лісу, увиразнила й конкретизувала зв'язки між

персонажами демонології, не порушивши при цьому принципів, законів і функцій їхнього буття, неоміфологізувавши їх.

Традиції античності в «Лісовій пісні» та і в усій драматургічній спадщині Лесі Українки простежуються на поетикальному рівні – письменниця органічно засвоїла й рецепіювала в своїй драматургії агональну трагедійну дійсність. Агональність, екзистенціалізація апполонійства/ діонісійства, психологічне вмотивування й візуально-пластичне увиразнення трагічного героя прочитуються в драматургії Лесі Українки через культурні коди, знаки, символи, міфологеми, алегорії, універсалії – бенкет, маскарад, музику, танець, полювання, дім, природні стихії, пісню, долю, статую, дзеркало, очі, звіра, життя, смерть, пов'язані з традиціями художнього мислення античних трагіків, авторів релігійних і філософських учень різних культурно-історичних епох, реципійовані й переосмислені письменницею для створення моделей світу, які у своїй генезі синтезують палімсестність культури як соціосфери, як вільного змагання «у просторі духу і думки» (С. Кочерга).

Принципом модерної міфологічної конструкції Лесі Українки був синтетизм й універсалізм, що давав змогу творити дійство, містерію, в якій міфопоетичні цінності ставали усвідомленою даністю, за якою криється поєднання національного лицарського міфу зі зразками світової культури, зокрема й античної, реалізованою в різних жанрах і проявах.

Література та джерела

1. Агеєва В. Неоромантичне досвіття «Лісової пісні» / В. Агеєва // Їм промовляти душа моя буде. «Лісова пісня» Лесі Українки та її інтерпретації / Упоряд. В. Агеєва. – К.: Факт., 2002. – С. 7–24.
2. Гозенпуд А. Поетичний театр: драматичні твори Лесі Українки / А. Гозенпуд. – К.: Мистецтво, 1947. – 302 с.
3. Голосовкер Я.Э. Логика мифа / Я.Э. Голосовкер. – М.: Наука, 1987. – 218 с.

4. Грушевський М. Пам'яті Лесі Українки / М. Грушевський // Грушевський М. Твори у 50 томах. – Т. 11. – Львів: Світ, 2008. – С. 328.
5. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Т. Гундорова. – Львів: Літопис, 1997. – 297 с.
6. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій / О. Забужко. – 2-е вид., виправл. – К.: Факт, 2007. – 638 с.
7. Зеров М. Леся Українка / М. Зеров // Зеров М. Твори у 2 т. – Т. 2. – К.: Дніпро, 1990. – С. 359–401.
8. Иванов Вяч. Вс., Топоров В.Н. Славянские языковые моделирующие системы (Древний период). – М.: Наука, 1965. – 247 с.
9. Кордун В. Фольклорно-міфологічна образність у структурі «Лісової пісні» Лесі Українки // Народна творчість та етнографія. – 1983. – №3. – С. 60–65.
10. Лосев А.Ф. История античной эстетики / А.Ф. Лосев. – Том III. Высокая классика. – М.: Искусство, 1974. – 383 с.
11. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. – Т. 2: К–Я / Гл. ред. С.А. Токарев. – изд. 2-е. – М.: Советская энциклопедия, 1992. – 719 с.
12. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу / І. Нечуй-Левицький. – К.: Обереги, 1992. – 88 с.
13. Пеленський Є.Ю. Овідій в українській літературі / Є.Ю. Пеленський. – Краків; Львів: Укр. вид-во, 1943. – 46 с.
14. Петров В. «Лісова пісня» / В. Петров // Петров В. Розвідки. – Т. 1. – К.: Темпора, 2013. – С. 382–399.
15. Платон. Государство // Платон. Собрание починений в 4-х т. – Т. 3. – М.: Мысль, 1994. – 654 с.
16. Скупейко Л. «Лісова пісня» Лесі Українки і «Затоплений дзвін» Г. Гауптмана: перегуки і трансформація художніх сенсів / Л. Скупейко // Скупейко Л. Апологія особистості: статті про Лесю Українку. – К.: Фенікс, 2016. – С. 106–116.

- 17.Топоров В.Н. О ритуале / В.Н.Топоров // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. – М.: Наука, 1988. – С. 7–60.
- 18.Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. / Леся Українка. – К.: Наукова думка, 1975 – 1979.
- 19.Флоренский П. А. Сочинения: в 2 т. / П. Флоренский. – Т. 2: У водоразделов мысли. – М.: Правда, 1990. – 446 с.
- 20.Флоренский П. А. Сочинения: в 4 т. / П. Флоренский. – Т. 3(2) – М.: Мысль, 2000. – 623 с.
- 21.Фромм Е. Мати чи бути? / Е. Фромм. – К.: Укр. письменник, 2010. – 222 с.
- 22.Фромм Э. Искусство любить. / Э.Фромм. – М.: ИНИОН, 1991. – 156 с.

ОПУБЛІКОВАНО В: Турган О.Д. Феномен синтезу національного й античного міфу в драмі-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня». *Засіяно рясно – колоситься щедро*. Науковий збірник на пошану доктора філологічних наук, професора, акад. АН Вищої школи, засл. діяча науки і техніки України Володимира Качкана. Івано-Франківськ, 2020. С. 289–298.