

Irena Betko

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski

***Opus magnum* Лесі Українки як українська *Пісня Пісень* (спроба ритуально-міфологічного аналізу)**

Драма-феєрія Лесі Українки *Лісова пісня* (1911) викликала до життя таку кількість наукових інтерпретацій, що за обсягом у кілька разів перебільшують її текст. Учені вивчали її фольклорні, міфологічні й міфософські первні, розглядали і як реалістичний, і як модерністичний (новоромантичний) твір, сповнений автобіографічних подробиць і загальнолюдських істин. Оригінальні прочитання пропонує також постмодерністичне літературознавство з його багатющим арсеналом дослідницьких методів і практик (психоаналітичних, психобіографічних, гендерних, феміністичних, деконструкційних, герменевтичних, екоософських та ін.)¹.

У світлі ритуально-міфологічного аналізу розкриваються широкі можливості вивчення сакральних аспектів Лесиного *opus magnum*, його архетипального підґрунтя, особливостей прояву трансцендентальної функції² тощо. На рівні проблематики і поетики уявнюється типологічний перегук з біблійною *Піснею Пісень*. Художню феноменологію *Лісової пісні* зумовлює практично невичерпне коло потенційних прочитань та інтерпретаційних підходів. Їх символіко-змістові конотації з бігом часу увиразнюються щораз переконливіше.

¹ Див., напр.: Л. Скупейко, *Міфопоетика «Лісової пісні» Лесі Українки*, Київ 2006; Н. Зборовська, *Кохання чи музика?*, [[в:]] Eadem, *Моя Леся Українка: Есей*, Тернопіль 2002, с. 204–223; Я. Поліщук, «*Лісова пісня*»: поганська модель світу, [в:] Idem, *Міфологічний горизонт українського модернізму: Монографія*, вид. 2, доповнене і перероблене, Івано-Франківськ 2002, с. 353–377; В. Агеєва, *Неоромантичне досвіття «Лісової пісні»*, [в:] Eadem, *Поетеса зламу століть: Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації*, вид. 2, стереотипне, Київ 2001, с. 195–215. Див. також: S. Wójtowicz, *Dramatopisarstwo Łesi Ukrainki. Horyzont aksjologiczny refleksji kulturowych*, Wrocław 2008; E. Papla, *Poetka i pieśń. Muzyka w życiu i twórczości Łesi Ukrainki*, [в:] Eadem, *Poeci wobec Muzyki. Fiodor Tiutczew – Łesia Ukrainka – Anna Achmatowa – Marina Cwietajewa – Bohdan Ihor Antonycz*, Kraków 2014, с. 65–96.

² Див.: D. Sharp, *Funkcja transcendentna*, [в:] Idem, *Leksykon pojęć i idei C.G. Junga*, przełożył i wstępem opatrzył J. Prokopiuk, Wrocław 1998, с. 63–65.

В ідейно-художньому контексті *Лісової пісні* набула пріоритетного осмислення наріжна змістова парадигма *Пісні Пісень* (Пісн. 1: 1)³, озвучена як *Глибоке взаємне кохання* (Пісн. 2: 1–17) центральної пари, *Взаємне прагнення* (Пісн. 4: 16, 5: 1) й *Вічна взаємна любов молодії і молодого* (Пісн. 8: 1–14). Інтерпретація ряду смислотворчих парадигм (*Туга молодії за своїм молодим* (Пісн. 1: 2–8); *Поривання до свого молодого* (Пісн. 3: 1–5); *Молода з томлінням шукає свого молодого* (Пісн. 5: 2–16); *Молода кличе молодого* (Пісн. 7: 10–14) та ін.) у духовно-психологічних вимірах драми-феєрії набуває глибоко трагічного підтексту. Несамовитого переосмислення дістала й парадигма *Взаємне оспівування краси* (Пісн. 1: 9–17; пор.: Пісн. 4: 1–15; 6: 1–12; 7: 1–9) закоханих, а також ряд локальних мотивів («я хвора з кохання!» (Пісн. 2: 5), «Голос мого коханого!...» (Пісн. 2: 8), «Голубко моя» (Пісн. 2: 14) та ін.).

Перегук між *Лісовою піснею* і *Піснею Пісень* вбачається вже на рівні хронотопу, що в обох творах позначений реальними й міфологічними рисами. Топологічним тлом, на якому розгортаються спочатку щасливі, а згодом щораз драматичніші, аж до трагізму, події історії кохання героїв, виступає натуральне середовище в іпостасях дикої первозданної природи та *окультуреної* людською діяльністю. У *Пісні Пісень* краєвидам лісу (Пісн. 1: 16–17), гір (Пісн. 2: 8, 14, 17; 4: 1, 6, 8; 6: 9; 7: 6; 8: 14), пустині (Пісн. 3: 6; 8: 5) тощо протистоять реалії села (Пісн. 1: 5, 6, 8, 14; 2: 4; 4: 12, 15; 6: 2, 11; 7: 12, 13; 8: 11), дому (Пісн. 2: 9; 3: 4; 8: 9), царських палат (Пісн. 1: 4, 12; 3: 7; 5: 15), міста (Пісн. 3: 2; 4: 4; 5: 7; 6: 4; 7: 5). У *Лісовій пісні* містяться розгорнуті ремарки, в яких докладно описуються чільні координати художнього топосу твору – волинський праліс і хата на його галявині. Топос села окреслюється як би в дужках – за посередництвом спорадичних реплік Лукаша, дядька Лева, Килини, тоді як про місто немає жодних згадок. Порівняння художнього топосу обох *Пісень* увиразнює той факт, що оскільки у біблійному тексті *окультурений* простір домінує над натуральним, остільки у Лесиному творі природне середовище набуває пріоритетної розбудови, репрезентуючи екосфери стихій води, повітря, вогню, лісу з його багатого флорою та фауною й надрами підземного царства.

Спільною ознакою топосу обох *Пісень* є його нерозривний зв'язок з художнім часом, що має не лінійно-історичний, але виразно окреслений міфологічний характер, реалізуючись за моделями коловороту пір року й повного добового циклу. Вихідним пунктом у кожному випадку виступає весна, що символізує початок нового життя у природі й у світі людських почуттів і вза-

³ Тут і далі посилання на текст *Пісні Пісень* і цит. за: *Біблія, або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту, із мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена*, Москва 1988.

емин. У *Пісні Пісень* експозицію містерії кохання окреслюють наступні часо-просторові параметри:

Уставай же, подруго моя, моя красна, й до мене ходи! Бо оце проминула пора дощова, дощ ущух, перейшов собі він. Показались квітки на землі, пора соловейка настала, і голос горлиці в нашому краї лунає! Фіга випустила свої ранні плоди, і розцвілі виноградини пахощі видали. Уставай же, подруго моя, моя красна, й до мене ходи! (Пісн. 2: 10–14).

Вельми майстерно різні стадії весни окреслено в ремарках *Лісової пісні* – спочатку її перші прояви, згодом – усе виразніші ознаки. Також і хронотоп літа, що у *Пісні Пісень* відчитується опосередковано, у зв'язку з відпочинком пастирів у полуденну спеку: «Де ти пасеш? Де даєш ти спочити у спеку отарі?» (Пісн. 1: 7), – тут змальовано досить виразно: «Пізнє літо. На темнім матовім листі в гаю де-не-де видніє осіння прозолоть. Озеро змаліло, берегова габа поширшала, очерети сухо шелестять скупим листом» (с. 159)⁴. Далі в цій ремарці теж звучить *пастирський* мотив – згадується «товар», що «десь пається» (с. 160) неподалеку.

Побіжно окреслено в *Пісні Пісень* і осінньо-зимовий період, – *пору дощову*, – й тільки у зв'язку з тим, що вона «проминула» (Пісн. 2: 11). У *Лісовій пісні* ці два сезони, кожен з яких символізує відповідний етап усе наростаючого загострення драматичного конфлікту з розв'язкою включно, репрезентовано вельми промовисто. У фіналі весь річний цикл символічно зводиться до спільного знаменника в міфологемі *весни-взимку*:

міниться зима навколо: береза шелестить кучерявим листом, весняні гуки озиваються в завітлім гаю, тьмяний зимовий день змінюється в ясну, місячну весняну ніч. [...] Цвіт лине, лине, [...] далі переходить у густу сніговицю. Коли вона трохи ущухла, видно знов зимовий краєвид, з важким навісом снігу на вітах дерев (с. 200).

У царині міфологічного мислення віддзеркаленням коловороту п'ір року є повний добовий цикл. У контексті художнього часу *Пісні Пісень* весна як та сакральна пора, коли довершуються обряди й ритуали містерії кохання, співвідноситься переважно з ніччю (Пісн. 2: 17; 3: 1; 4: 6). Молода прагне, щоб ця заповітна ніч тривала якнайдовше, вдаючись до засобів вербальної магії: «За-

⁴ Текст *Лісової пісні* тут і далі цит. за: Леся Українка, *Твори в двох томах*, т. 2: *Поєми. Драматичні твори*, підготовка тексту та прим. Г. Аврахов, Київ 1970. Тут і далі сторінка вказується в тексті у дужках.

клинаю я вас, дочки єрусалимські, газелями чи польовими оленями, щоб ви не сполохали, й щоб не збудили кохання, аж доки йому до вподоби!...» (Пісн. 2: 7; пор.: Пісн. 3: 5; 8: 4). Чари ночі кохання тривають і ранком: «Ходи ж, мій коханий, та вийдемо в поле, переночуємо в селах! Устанемо рано, й ходім у сади-виногради, подивимося, чи зацвів виноград, чи квітки розцвілились, чи гранатові яблуні порозцвітали?... Там кохання своє тобі дам!» (Пісн. 7: 12–13). Молода умовляється на любовне побачення з обранцем й опівдні (Пісн. 1: 7), але ця подія в контексті циклічного міфочасу має місце не *квітучою* весною, а *гарячим* літом.

Сакраментальна символіка весняної *ніченьки-чарівниченьки* (с. 149), яка поєднує закоханих, непересічну роль відіграє і в ідейно-художньому контексті *Лісової пісні*. Про цю ніч нагадує Мавці Лісовик в один із критичних моментів її життя, аби підтримати на душі: «Згадай [...] ту ніч, / коли твоє кохання розцвілося: / [...] / тоді жадібно руки простягало / до тебе щастя і несло дари!». Також у смертну годину ця ніч в усій своїй містеріальній величі ще раз постане перед духовним зором переміненого тяжкими випробуваннями Лукаша, що «мудрий став...». Оскільки фізичні «очі йому заплющені», остільки можна судити про внутрішнє прозріння героя-духовидця, «на вустах» якого «застиг щасливий усміх» (с. 177–178, 196, 200).

Цілісний міфочикл доби у *Лісовій пісні* зазнає помітної розбудови, збагачується рядом подробиць. Перший прихід Лукаша до святині волинського пралісу та його доленосна зустріч з Мавкою, щойно пробудженою з зимового сну, припадають на святковий день. Ця вказівка не випадково злітає з вуст дядька Лева – як доброзичлива реакція на ентузіастичне прагнення юного небожа змайструвати чергову сопілку: «бався, / на те бог свято дав» (с. 132). У мотиві святкового дня можна також почути відгомін того фрагменту *Пісні Пісень*, де згадується сакральний «день весілля [...] та [...] радости серця [...] царя Соломона» (Пісн. 3: 11). Ще раз мотив свята у *Лісовій пісні* за логікою художньої симетрії виринає в роковий день Лукашевої зради: «Оглянься, подивись [...] на свято осені» (с. 178), – заохочує Лісовик Мавку, аби потішити її.

У добовому циклі *Лісової пісні* інструментовано мотив вечора, генетично відсутній у *Пісні Пісень*. Як молода, ущерть переповнена щастям сповненого взаємного кохання, прагне якнайдовше затримати прихід ранку, так і Лукаш, щойно пізнавши суджену, намагається зупинити день, ігноруючи прояви очевидних ознак настання вечора. Між ним і Мавкою точиться промовистий діалог:

– [...] роса вечірня. / Заходить сонце... Бач, уже встає / на озері туман...
/ – Та ні, ще рано! / – Ти б не хотів, щоб день уже скінчився? (*Лукаш хитає*

головою, що не хотів би.) / – Чому? / – Бо дядько до села покличуть. / – А ти з мною хочеш бути? (Лукаш киває, потакуючи.) (с. 139).

Мавка по розстанні з Лукашем після їх першого нічного побачення нахненно закликає прихід нового дня, щоб якнайшвидше знов зустрітися з коханим. Але в *II-ій* і *III-ій* діях феєрії сакральна символіка денної пори докорінно переосмислюється, набуваючи профанного підтексту змарнованого часу, безповоротно втраченого для взаємної самореалізації героїв у любові й творчості, коли не лише Лукаш у рутині повсякденних побутових клопотів утратив правдиві духовні орієнтири, але й Мавка, заблукавши на манівці кохання, «зрадила [...] / Саму себе» (с. 177).

Як біблійна молода, Мавка прагнула усамітнення з обранцем у гарячий літній полудень, та спіткала не лише упокорення зі сторони Лукашевої матері, але й остаточно – охолодження та бруталну зраду самого судженого. Профанну символіку денної пори значною мірою підживлюють нескінченні сварки між свекрухою й невісткою та між самим подружжям, що становлять сутність здичавілого родинного життя Лукаша. У цілісному художньо-аксіологічному контексті *Лісової пісні* остаточно закріплюється бінарна опозиція *тьмяного зимового дня* – *і ясної, місячної весняної ночі*.

Важливим міфогенним чинником в обох творах є центральна пара закоханих. У *Пісні Пісень* молоду й молодого наділено досконалою казковою вродою, що обоє постійно підкреслюють: «Яка ти прекрасна, моя ти подруженько, яка ти хороша! [...] Який ти прекрасний, о мій ти коханий, який ти приємний!» (Пісн. 1: 15, 16; пор.: Пісн. 1: 8; 2: 10, 13, 14; 4: 1, 7; 6: 4; 5: 10; 7: 7). Виразно звучить даний мотив і в *Лісовій пісні*. Лукаш, «гарний, чорнобровий, стрункий» (с. 131), до глибини душі захоплений несамовитою *панською* вродою лісової дівчини: «ти / [...] / як панна, / бо й руки білі, і сама тоненька, / [...] / ти й без квіток хороша. / [...] / Ой, яка ж хороша!...» (с. 136, 153; пор: «князівно моя!» (Пісн. 7: 2)). Ще не побачивши Лукаша, Мавка переконана: «Він, певне, гарний!»; його «врода» – «хороша, люба» (с. 135, 166).

Оскільки молодий і молода є репрезентантами землі, яка їх породила, вроду одне одного вони уподібнюють до навколишніх краєвидів – натуральних і рукотворних: «Його вигляд немов той Ливан» (Пісн. 5: 15); найчастіше у контекстах такого типу фігурує краса молодої (Пісн. 4: 4, 6, 15; 6: 4; 7: 5–6; 8: 10). Аналогічно й герої *Лісової пісні* репрезентують свої малі батьківщини: Лукаш – далекі *бори соснові*, Мавка – волинський праліс. Вроду лісової царівни детермінують міфологічні чинники: «Мавка, в ясно-зеленій одежі з розпущеними чорними, з зеленим полиском, косами», – вона *зриває* «кучерики з хмелю», – *квітчає* «дрібним рястом коси...» (с. 134, 144) тощо.

Характерною ознакою рідної землі героїв є її флора і фауна. У *Пісні Пісень* взаємне оспівування вроди здійснюється за посередництвом освячених фольклорною традицією Близького Сходу образів рослинного⁵ і тваринного⁶ світу. Даний художній прийом наявний і в *Лісовій пісні* – очевидно, з відповідною переорієнтацією на реалії волинської флори та фауни, а також українського національного фольклору.

У ході символічної міфологізації вроди протагоністів *Лісової пісні* перевага віддається флористичним мотивам і образам. Оригінального розвитку дістають мотиви квіток, що ними щедро орнаментовано текст *Пісні Пісень* (Пісн. 2: 1–2; 5: 13; 6: 2; 7: 3). Мавка у заповітну ніч кохання прагне, аби *принадити* «любі очі!», «так завітчатися пишно, / як лісова царівна!»: «з калини» *ламає* «білий цвіт і прикрашує собі одержу». Вона вболіває: «Не красні / квітки вночі... тепер послули барви...»⁷. Зате поспішаючи до Лукаша вдень, «Мавка виходить з ліса пишно завітчана», в *зеленій сукні*, а її коханому «любо подивитись!», як вона коло його нової хати «умаїла квітками / попідвіконню» (с. 153, 154, 161, 188).

Міфо-флористичні мотиви відтінюють Мавчину вроду й тоді, коли її взаємини з обранцем зазнають тяжкої кризи. Зажурена «Мавка поволі вибирає напівзів'ялі квітки з пожатого» Килиною та Лукашем «жита і складає їх в пучечок». Потім, прислухавшись до слів Лісовика, «що ніяка туга / краси перемагати не повинна», й переодягнувшись в осінні «святкові шати», героїня на калині «ламає [...] червоні китиці ягід, звиває собі віночок, розпускає собі коси, квітчається вінком». І навіть коли Мавка, «знеможена, [...] в чорній одержі, [...] вирвалася [...] знов на світ» з-під влади Марища, у неї «на грудях красіє маленький калиновий пучечок», символізуючи живу «кров» її *доброто серця*, котре *має* в собі «те, що не вмирає» (с. 174, 178, 182, 184, 186, 181).

У контексті міфо-флористичних мотивів *Лісової пісні* важливу смислотворчу роль відіграють як *квітково-ягідні*, так і *дендрологічні* образи-сим-

⁵ Див., зокр.: «Прийшов я до саду свого, о сестро моя, наречена! Збираю я мирру свою із бальзамом своїм [...] Мій коханий пішов до садочка свого, [...] щоб пасти в садках [...] Мов частина гранатного яблука скроня твоя [...] Твій живіт сніп пшениці» (Пісн. 5: 1; 6: 2, 7; 7: 3) тощо.

⁶ Див.: «Я тебе прирівняв до лошиці в возах фараонових» (Пісн. 1: 9); «Мій коханий подібний до сарни чи до молодого оленя» (Пісн. 2: 9, – пор.: 2: 17; 8: 14); «Твої коси немов стадо кіз, що хвилями сходять з гори Гілеадської! Твої зубки немов та отара овець пообстриганих, що з купелю вийшли, що котять близнята, і між ними немає неплідної...» (Пісн. 4: 1–2, – пор.: 6: 5–6); «Два перса твої мов ті двоє близнят молодих у газелі» (Пісн. 4: 5, – пор.: 7: 4); «Його кучері [...] чорні, як ворон...» (Пісн. 5: 11).

⁷ Пор. іронічну увагу Перелесника, коли він *поклав* «братній поцілунок» на Мавчине «личенько [...] бліде»: «О, квіти / на личеньку одразу зацвіли! – / цнотливі, незапашні, осінні...» (с. 179).

воли. Впровадивши Лукаша в заклопотання відвертим питанням: «Чи гарна ж я тобі?», – Мавка заохочує його до щирості таким одкровенням: «Он, бачиш, там питає дика рожка: / “Чи я хороша?” / А ясень їй киває в верхівтті: “Найкраща в світі!”». Далі цей мотив дістає поглибленого розвитку: Лукаш і собі починає *розмовляти* «немов той ясень», а Мавці його «вустонька гожі» нагадують «квітоньки з дикої рожі» (пор.: «твої устонька красні» (Пісн. 4: 3)). *Ясенева* врода Лукаша ввижається Мавці навіть у ту драматичну хвилину, коли вона рятує зрадливого коханого від жорстокої, хоч і справедливої, чорномагічної кари, повертаючи *озвірілого / вовкулаку* «в люди»: «Він в подобі людській / упав мені до ніг, мов ясень втятий...», – визнає героїня Лісовику (с. 136, 139, 153, 183, 184).

Міфо-дендрологічна символіка, активізована у ході взорування досконалої краси протагоністів, у ретроспективному контексті *Пісні Пісень* уявляє ряд екзотично-вишуканих мистецьких рішень⁸. У *Лісовій пісні* типологічно відповідна символіка, окрім *ясеневої* вроди Лукаша, переосмислена за посередництвом характеристик мешканців *темнього гаю*, Мавчиних родичів і знайомих, чия зовнішня подоба виразно віддзеркалює внутрішню духовно-психологічну сутність. Втіленням ніжності й смутку Мавка вважає довгокосу плакучу березу, вільха здається їй шорсткою, осика – переляканою, дуби – надто поважними, дика рожка, глід і терен – задирливими, ясень, клен і явір – гордовитими, калина – нарцистично самозакоханою.

Серед міфо-дендрологічних мотивів *Пісні Пісень* звертають увагу два фрагменти, в яких молода символічно різнопланово співвідносить молодого з яблуневим деревом: «Як та яблуня між лісовими деревами, так мій коханий поміж юнаками, його тіні жадала й сиділа я в ній, і його плід для мого піднебіння солодкий! [...] Під яблунею я збудила тебе, там повила тебе мати твоя» (Пісн. 2: 3; 8: 5). Останній фрагмент також асоціативно наводить на думку про самоідентифікацію дядька Лева з дубом, а особливо – Мавки з вербою, що її героїня вважає *матусею*, засинаючи в її дуслі на зиму й виходячи з неї навесні, пробудившись від звуків Лукашевої сопілки. Згодом, заклята Килиною, за *циклічною* логікою міфа «Мавка змінюється раптом у вербу з сухим листям та плакучим гіллям». Коли ж *матеріальне тіло* верби згорає у жертвовному очищувальному вогні, воно закономірно перетворюється на «Легкий, пухкий попільець», що «ляже, вернувшись, в рідну землицю, / вкупі з водою там

⁸ Див.: «Мій коханий для мене мов кипрове гроно [...] наречена моя замкнений садок [...] Лоно твоє сад гранатових яблук з плодом досконалим, кипри із нардами, нард і шафран, пахуча тростина й кориця з усіма деревами ладану, мирра й алое зо всіма найзапашнішими пахощами [...] його кучері пальмове віття [...] він юнак як ті кедри! [...] Став подібний до пальми твій стан» (Пісн. 1: 14; 4: 12, 13–14; 5: 11, 15; 7: 8) тощо.

зросить вербицю», – аби «кінець» дочасного життя Мавки став «початком» (с. 190, 200) нового буття на вищому ступені духовної ієрархії. Своєю чергою, глибокий міфо-символічний зміст *вербового* материнсько-дочірнього мотиву апелює до наступного рядка *Пісні Пісень*: «У ньеньки своєї вона одиначка, обрана вона у своєї родительки!» (Пісн. 6: 9).

Міфологічні мотиви *тваринного світу* в текстах обох *Пісень* не настільки численні, як міфо-флористичні, але несуть істотне символічне навантаження. Молодий і молода змальовують красу одне одного, послуговуючись образно-художніми ознаками свійських (*лошиця*, «стадо кіз [...] отара овець», близнячі ягнята) і диких (олені, сарни, газелі) тварин. Надзвичайної поетичності, емоційного піднесення і м'якого гумору сповнений наступний рядок: «Ловіть нам лисиці, лисинята маленькі, що ушкоджують нам виноградники, виноградники ж наші у цвіті!» (Пісн. 2: 15).

Суголосно реаліям волинського пралісу, прудка і зграбна Мавка двічі порівнюється з *білкою*. Героїня добре радить собі й у господарстві: «як вона глядить корів, то більше / дають набілу». Килина ж, гадає Мавка, «лукава, / як видра» й «хижа, наче рись». Лукаш у хвилину роздратування кидає коханій несправедливе звинувачення: «я не став отут сидіти в тебе, / як лис у пастці». Дядько Лев, на відміну від небожа, ставиться до лісової звірини позитивно – аж до самоотождоження, уявляючи нерозривну єдність мотивів міфологічної фауни і флори: «Як буду / вмирати, то прийду, як звір, до ліса, – / отут під дубом хай і поховать...» (с. 160, 172, 173, 174).

Компактну, але вельми показову групу в обох *Піснях* складають орнітологічні мотиви. Птахи ідентифікуються і як вісники, і як свідки великого кохання героїв; пор.:

подруго моя [...] красна, [...] до мене ходи! Бо [...] пора соловейка настала, і голос горлиці в нашому краї лунає! (Пісн. 2: 10–12); відкликається зозуля, потім соловейко [...] В лісі озиваються співи солов'їні [...] – То ми вже поєднались? – Ти не чуєш, / як солов'ї весільним співом дзвонять? (с. 138, 150, 151).

Серед міфо-орнітологічних мотивів *Пісні Пісень* на особливу увагу заслугоує символіко-архетипальна іпостась *голубки*, що є одною з найпопулярніших у царині любовної поезії всіх часів і народів. Молодий благоговійно називає молоду *голубкою*, обоє оспівують *голубину* красу очей одне одного (Пісн. 1: 15; 2: 14; 4: 1; 5: 12; 6: 9). Переосмислений *голубиний* мотив присутній і в *Лісовій пісні*. Довідавшись, що, на відміну від *сезонних зальотів* лісових мешканців, «у людей паруються [...] навік», спостережлива й красномовна Мавка зауважила: «Се так, як голуби... / Я часто заздрила на їх: так ніжно / вони кохаються...» (с. 140–141).

Символічні образи і мотиви тварин і птахів вичерпують контекстуальну повноту світу фауни у *Пісні Пісень*. У *Лісовій пісні* згадуються ще три міфологічні зооморфні істоти. Це *Змія-Цариця*, яку Перелесник обіцяє *скинути* «із трону», щоб Мавці «здобути лісову корону», а Мавка її іменем складає дядькові Леву *присягу велику*. В один із критичних моментів Перелесник і собі уподібнюється до рептилії. Аби врятувати Мавку від чорномагічної агресії Килини, що замахнулася сокирою на її *верbove* тіло, він *злітає* «з неба вогненним змієм-метеором». Останньою істотою в цьому гроні є зачарований Лукаш: «вовкулака дикий!», що «скавучить, [...] голосить, виє, / [...] прагне крові людської, – не вгасить / своєї муки злої!» (с. 143, 157, 196, 183).

Не обмежуючись образами, символами і мотивами ландшафтного, рослинного чи тваринного ґатунку тощо, міфологічна врода героїв *Пісні Пісень* дерзновенно уподібнюється до атмосферних явищ і небесних світил, що надає їй справді планетарно-космічного ґатунку: «вона виглядає, немов та досвітня зоря, прекрасна, як місяць, як сонце ясна» (Пісн. 6: 10); до неї молодий приходить, омитий небесною вологою: «росою покрилася вся моя голова, мої кучері краплями ночі!...» (Пісн. 5: 2).

Аналогічно варіації атмосферних та астрально-вселенських мотивів надають специфічно міфологічного кшталту вроді Мавки і Лукаша. Очі героїні міняються, як небо: вони «тепер зелені!... а були / як небо, сині... О! тепер вже сиві, / як тая хмара... ні, здається, чорні, / чи, може, карі...»; сльози зворушення на них – «то роса вечірня». Субстантивуючи повноту Мавчиного щастя, їй «Зірка в серце впала!». На ущіпливе застереження Перелесника, аби її *заквітчані* «дрібним рястом коси...» *не змили* «холодні роси!», героїня дає контекстуально влучну відповідь: «Вітерець повіє, / сонечко пригріє, / то й роса спадде!». Також у Лукаша «очі – непрозорі», бо «місяць / неясно світить» (с. 136, 139, 150, 144, 145, 152).

Досконалу вроду коханої молодий увиразнює дорогоцінними оздобами: «Гарні щічки твої поміж шнурами перел, а шийка твоя між разками намиста! Ланцюжки золоті ми поробимо тобі разом із срібними кульками! [...] Хороші які стали ноги твої в черевичках» (Пісн. 1: 10, 11; 7: 2). Самого молодого, чий «оливи [...] запашні» (Пісн. 1: 3), вінчають згідно з царським статусом, символізуючи його апофеоз: «Підіть і побачте, о дочки сіонські, царя Соломона в вінку, що ним мати його увінчала його в день весілля його та в день радости серця його!» (Пісн. 3: 11). Заворожений красою Мавки, бідний поліщук Лукаш, не менше ніж біблійний цар Соломон, прагне щедро обдарувати кохану. «Я сам тебе заквітчаю», – обіцяє їй. А що не має ні золота, ані коштовностей, то його фантазія набагато перебільшує царську. Він прикрашає лісову царівну скарбами самої матінки-природи:

Тут світляки в траві, я назбираю, / вони світлитимуть у тебе в косах, / то буде наче зоряний вінок. / Дай подивлюся... Ой, яка ж хороша! / Я ще набрати мушу. Я вберу / тебе, мов королівну, в самоцвіти! (с. 153).

Несамовитими чарівними дарами спокушував Мавку Перелесник. Але на тлі його велеречивих обіцянок дар кохання, офірований Лукашем, набуває особливої ініціально-магічної вартості. Герой, здобуваючи його, мало не загинув у болоті. Це доцінив навіть Лісовик, у хвилину скрути нагадуючи Мавці про її сокровенну духовну сутність *лісової царівни* «у зорянім вінку на темних косах» (с. 178). Сама героїня найшляхетніші пориви коханого вважає *чарівнішим* «від папороті» *цвітом*, що «скарби **творють**» (с. 165).

Пісня Пісень є поетичною репрезентацією містерії палкого взаємного еротично-чуттєвого кохання чоловіка і жінки. І хоча у *Лісовій пісні* даному аспекту присвячено лише кілька фрагментів *Дії I-ої*, в них заховано всі три мотиви обіймів, поцілунків, пестоців. Вишукані, але й відверто-сміливі картини любовних пестоців, що в *Пісні Пісень* домінують над рештою типологічно споріднених, дають повне уявлення про буйну еротичну фантазію культури Близького Сходу: «Став подібний до пальми твій стан, твої ж перса до грон виноградних! Я подумав: виберуся на цю пальму, схоплюся за віття її, і нехай стануть перса твої, немов виноградні ті грона, а пахоц дихання твого як яблука!...» (Пісн. 7: 8–9). Міфологічного підтексту цей фрагмент сповнюється у проекції на художню тканину *Лісової пісні*, де він відлунує в мотиві перебування Мавки з Лукашем на вербі.

«Зліз на вербу, ще й з дівкою!» (с. 157), – ця іронічна репліка дядька Лева підсумовує перший акт історії кохання лісової дівчини з його небожем, сповненої трагічно-ініціального драматизму. У гонитві за вогниками Потерчат, що їх невтаємничений у лісову магію і поки що духовно сліпий юнак помилив зі світляками, котрих збирав на зоряний вінок для коханої, він опинився у великій небезпеці – «було в драговині загруз; / натрапив на вікно», – звідки його з допомогою *вербиченьки-матусеньки* врятувала Мавка, кинувши з її віт свого «пояса» й допомігши «злізти на вербу» (с. 156). У певному символічному розумінні героїня, подібно як молода з *Пісні Пісень*, «повела [...] й привела» коханого «у дім нені своєї [...] та в кімнату тієї, що в утробі носила» її (Пісн. 8: 2; 3: 4), а в міфологічній символіці образу верби додатково уявляються риси *світового древа*, чи *теж древа життя*.

Знеможена палкими пестощами, молода звертається до хору дівчат: «Підкріпіте мене виноградним печивом, освіжіть мене яблуками, бо я хвора з кохання!» (Пісн. 2: 5). Мотив *любовної недуги* озвучується в *Пісні Пісень* іще раз, набуваючи драматичного забарвлення у ході повісткування про ті тяжкі випробування, що випали на долю молодої (Пісн. 5: 6–8). Типологічно спо-

ріднені колізії мають місце і в *Лісовій пісні*, набуваючи безмежно трагічного звучання. За певних складних обставин Мавка теж стала *хворою з кохання*, її *недугу* спричинила глибока духовно-емоційна криза. Зовнішність героїні, котра з *любові* зазнала тяжких страждань, чутливо віддзеркалила її внутрішній стан, що відразу помітили інші персонажі.

Передусім діагноз ставить Лісовик: героїня *карається* «за зраду [...] себе»: «туга» перемогла її *красу*. Перелесник додає: Мавка «змарніла щось», у неї «личенько [...] бліде», бо «восени [...] простигла кров». Він же зумисне позбавляє Мавку останніх сил, *пориваючи* «її в танець», що «прудко вирує» й поступово «робиться шаленим»: «Голова її падає йому на плече, руки опускаються, він мчить її в танці онімілу» (с. 177–180). Спостерігаючи за її станом під час танцю, «страшне Марище» констатує: «ти бліднеш від вогню, від руху млієш, / [...] ти нежива». Решткою сил героїня ще заперече його присуд: «Ні! Я жива! Я буду вічно жити!», – але *недуга* переходить в агональну стадію: «Обличчя її відбиває смертельною блідістю [...] конаюча надія розширила її великі темні очі, рухи в неї поривчасті й зникаючі, наче щось у ній обривається». Остаточно *хвору з кохання* Мавку забиває *на смерть* звістка про сватання Лукаша до Килини, а ще – його жорстокі слова, кинуті їй просто в очі: «Яка страшна!» (с. 181, 182)⁹.

На проблематику і поетику *Лісової пісні* проливають світло рядки *Пісні Пісень*, в яких сконцентровано її психо-духовний буттєвий смисл:

Поклади ти мене, як печатку на серце своє, як печать на рамено своє, бо сильне кохання, як смерть, заздрощі непереможні, немов той шеол, – його жар – жар огню, воно полум'я Господа! Води великі не зможуть згасити кохання, ані ріки його не заллють! Коли б хто давав за кохання маєток увесь свого дому, то ним погордили б зовсім!... (Пісн. 8: 6–7).

Лісова пісня становить розгорнуту міфо-символічну парафразу цих рядків. Художня домінанта складних взаємин героїв співзвучна лейтмотиву «сильне кохання, як смерть». Вона лунає в палких словах Лукаша: «Я зацілюю / тебе на смерть», – скеровуючи потік образних асоціацій вразливої на вербальну семантику Мавки у відповідне символіко-танатологічне русло: «Ні, я не можу вмерти... / а шкода... [...] / [...] се так добре – / умерти, як летюча зірка...» (с. 151). Міфологема *кохання-смерті* задається вже на початку знайомства героїв – недарма ж Лукашева сопілка, що «солодко грає», – разом з тим «гли-

⁹ Мавчина недуга з *кохання* триває й після її повернення з країни забуття. Героїня «знеможена, [...] в ній ледве можна пізнати» колишню вродливу Мавку, її «змагає... / Зимовий сон...». Килина не може зрозуміти, чи вона «п'яна, / чи, може, змерзла?», – чи «божевільна!» (с. 182, 189).

боко крає, / розтинає білі груди, / серденько виймає!». Дальша її вербалізація здійснюється у промовистому діалозі геров під час першого нічного побачення: «– Аж страшно, / як ти очима в душу зазираєш... / [...] / ти з мене душу виймеш! – Вийму, вийму! / Візьму собі твою співочу душу, / а серденько словами зачарую...» (с. 138, 152–153). У цих репліках, за посередництвом яких герої розкривають одне одному свої глибокі складні почуття, виразно чується перегук зі словами молодого і молоді:

Забрала ти серце мені, моя сестро, моя наречена, забрала ти серце мені самим очком своїм [...] Душі не ставало в мені, як він говорив... [...] Відверни ти свої оченята від мене, бо вони непокоять мене! (Пісн. 4: 9; 5: 6; 6: 5).

Міфологема *кохання-смерті*, спочатку проговорювана героями напівсвідомо, швидко набуває форм реально-подієвого вияву. Уже під час першого нічного побачення Лукаш поважно отирається о смертельну небезпеку, з якої кохана здолала його врятувати. Проте згодом саму Мавку розпач її зрадженого кохання кидає в обійми смерті: «Бери мене! Я хочу забуття!», – каже вона «Тому, що в скалі сидить», – він «торкається до Мавки; вона, крикнучи, падає йому на руки, він закидає на неї свою чорну кирею. Обоє западаються в землю» (с. 182).

Звіряючись Лісовику, що сталося, коли вона «спала сном камінним у печері» (с. 183), – героїня з повним правом могла б ужити слів молоді – своєї духовної посестри: «Я сплю, моє ж серце чуває...», – от тільки «голос [...] коханого!...» (Пісн. 5: 2), – зазнав жажливої метаморфози: «спотворений пробився голос / крізь неприступні скелі і виття / протягле, дике смутно розіслалось / по темних, мертвих водах і збудило / між скелями луну давно померлу...» (с. 183). Але сила любові й цього разу перемагає. Аби вдруجه врятувати коханого від загибелі тепер уже значно небезпечнішої, бо не фізичної, але духовної, Мавка у буквальному сенсі спромоглася *смертю смерть подолати*:

І я прокинулась. Вогнем підземним / мій жаль палкий зірвав печерний склеп, / і вирвалась я знов на світ. І слово / уста мої німії оживило, / і я вчинила диво... Я збагнула, / що забуття не суджено мені (с. 184).

Коли ж Мавка, *воістину* осягнувши у *святая святих* власного серця «те, що не вмирає», – «теє слово чарівне, / що й озвірілих в люди повертає», про яке свого часу «небіжчик дід / казали» дядькові Леву (с. 181, 183, 162), звільнила Лукаша від помсти Лісника, він, тяжко каючись, утік від своєї визволительки, ніби почув розпачливе воання молоді до молодого в хвилину смертельної небезпеки: «Утікай, мій коханий [...]!» (Пісн. 8: 14). Мавчина *сильна, як смерть, любов* знову владно приводить героїню до хати Лукаша, де вона

блукає «як тінь», не маючи «сили / покинути її...», бо чує «серцем», що коханий «вернеться сюди...» й далі потребуватиме її допомоги. Жертвуючи собою, героїня постійно опиняється перед обличчям загибелі: «Злидень кидається їй на груди, смокче калину», яку вона носить «коло серця»; Килина позбавляє суперницю людської подобі й підступно підмовляє чоловіка зрубати дерево, в яке зачарувала Мавку, а що це їй не вдалося, «вихоплює від Лукаша сокиру і широко замахується на вербу», яка «раптом спалахує вогнем» (с. 184, 187, 186, 196). Потрійна фізична смерть Мавки стала *ініціальною* ціною, яку героїня заплатила за осягнення безсмертної сили кохання. Не згинули марно й усі її жертви, зложені в ім'я порятунку життя, але й душі Лукаша, котрий теж пройшов глибинну внутрішню трансформацію.

Знайомство героїв почалося з того, що юнак «хтів собі вточити соку / з берези», – навіть не усвідомлюючи, що прагне крові живої істоти. Споживацьке ставлення до оточуючого світу не швидко минає Лукашеві, черговим його міфо-символічним проявом стає побутова ситуація, коли він «із сокирою [...] підступає до молодого грабка, щоб його рубати», хоч бачить, що дерево «сире». На цьому нижчому рівні буття чарівні мелодії сопілки витіснено буденною рутинною нескінченних господарських клопотів, а «любощі [...] солодкі» – брутально-примітивними тілесними жартами. Шлюб Лукаша з приземленою Килиною символічно унаочнює глибокий трагізм його духовного занепаду (с. 135, 163, 164).

Але у фіналі твору герой таки зумів «своїм життям до себе дорівнятись», він духовно прозрів – і дозрів, уявнюючи жертвний потенціал своєї оновленої душі, а також готовність заради порятунку Мавки скласти власне життя на вівтар їх великого, сильнішого за смерть кохання. Лукаш добровільно «розкриває груди», заховаючи *легку, білу, прозору* «постать, що з обличчя нагадує Мавку»: «Живи моєю кров'ю!». Проте добре, сповнене любові серце героїні, що після всіх випробувань «одно лишилося» від неї, не прагне ні справедливої помсти, ані кривавих жертв, а тільки поєднання в одвічній містерії взаємного сповненого кохання – і музики, з якої воно народилось: «Заграй, заграй, дай голос мому серцю! / [...] / Грай же, коханий, благаю!» (с. 165, 199, 200).

У контексті *Пісні Пісень* лейтмотив *сильного, як смерть, кохання* осмислюється за посередництвом міфологічної символіки полярних *стихій – вогня і води* (Пісн. 8: 6–7). Любов Мавки й Лукаша звиятно витримує *ініціальні* випробування обох первнів: Русалка безуспішно намагалась утопити *людського хлопця* в болоті; Мавчине *вербове* тіло в обіймах Перелесника «ясним вогнем засвітилось [...] / чистим, палючим, як добре вино, / вільними іскрами вгору злетіло» (с. 200). Цей *кучерявий* очищувальний вогонь, що «від води іще дужче розгоряється» (с. 196), доцентно спалює хату Лукаша, символізуючи розотожнення героя з його дотихчасовим бездуховним життям.

В опозиції до *сильного, як смерть, кохання* виступає й ота показова соціально-економічна реалія, що озвучується як *маєток / багатство* (див.: Пісн. 8: 7). Афористичне відлуння даної опозиції звучить у репліках Килини й Мавки: «– Чого сюди прийшла? / Тобі не заплатили за роботу? / – Мені ніхто не може заплатити» (с. 189). Таку символічно значущу відповідь дає головна героїня на уїдливі питання антагоністки під час їх останньої зустрічі, що для кожної на свій спосіб стала *роковою*.

Правдиву вартість справжнього кохання – духовну, а не матеріальну – Мавка намагалась усвідомити Лукашеві, визнаючи: «маю серце не скупе, [...] скарбів / воно своїх не криє, тільки гоїно / коханого обдарувало ними, / не дожидаючи вперед застави». Та Лукаш, пригнічений витісненим почуттям вини, за всяку ціну намагається компенсувати породжуваний ним душевний дискомфорт, переводячи розмову в абсолютно невластивий, символічно знижений реєстр: «Була надія, що віддячусь потім». Мавка не може зрозуміти подібної профанації сакрального змісту її слів – підміни їх високого буттєвого пафосу дріб'язковим підрахунком, хто, коли, кому й скільки завинив: «І знов чудне, незрозуміле слово – / “віддячуся...” Ти дав мені дари, / які хотів, такі були й мої – / неміряні, нелічені...». Лукаш, втім, різко обриває кохану, демонструючи тотальне духовно-емоційне невігластво: «То й добре, / коли ніхто не завинив нікому. / Ти се сама сказала – пам'ятай» (с. 166).

У профанному стані герой кепкує з високих поривань Мавчиного кохання: «справді, якимось наче смішно стало... / Убрана по-буденному, а править / таке, немов на свято орацію». Але *змудривши* й осягнувши ціною тяжких страждань істинну ієрархію екзистенційних вартостей, він починає іронізувати вже з безглузвих зусиль своєї *господарної* дружини, яка в засліпленні матеріальними справами воістину не відає, що чинить. Під час пожежі між подружжям точиться промовистий діалог: «– Чого стоїш? Рятуй своє добро! – / Добро? А може, там згорить і лихо?... / – Лукашу!... Ані руш! Чи остовпів? / Хоч би поміг мені носити клунки! / – Та вже ж ви повиносили всі злидні». Згодом Килина кидає чоловіка напризволяще «недогарків отих глядіти», а «Лукаш проводить її тихим сміхом» (с. 165, 196, 197, 198). Матеріальні причини, спровокувавши укладення профанно-комерційного шлюбу Лукаша і Килини, привели до закономірного розпаду цього не освяченого любов'ю зв'язку.

Образно-художню систему бінарних опозицій *сильного, як смерть, кохання* доповнює мотив ревнощів / *заздрощів – непереможних*, «немов той шеол» (Пісн. 8: 6). У *Лісовій пісні* морально найпотворніші прояви патологічних ревнощів матері до дорослого сина й жінки до чоловіка як до приватної власності осмислюються як характерна риса еґоцентричної *відьомської* натури Лукашевої родительки й Килини. У специфічно-емоційний *батьківський* спосіб почуття ревнощів / *заздрощів* переживають також персоніфіковані репрезентан-

ти стихійних сил природи – Водяник щодо Русалки, Лісовик і «Той, що в скалі сидить» щодо Мавки. У представників молодого покоління міфологічних персонажів – Русалки, «Того, що греблі рве» і Перелесника почуття ревності до предмету примхливого пожадання в амбівалентний спосіб зрівноважуються характерною зрадливістю їх мінливих натур: «То все таке, як той раптовий вихор, / – от налетить, закрутить та й покине» (с. 141).

Пекельних заздощів зазнала й Мавка, коли поряд з Лукашем з'явилася Килина. Героїня з безпосередньою щирістю визнає коханому, що *не любить* цієї жінки, бо, щойно почувши «сміх її і голос», збагнула укріті від інших людей і потенційно небезпечні для них *тіньові* аспекти її психіки. Вона спочатку смиренно просить: «нехай ся жінка більше не приходить», – але її ревності замість співчуття викликають у Лукаша лише спротив і роздратування. Відтак і в самої Мавки виходить з-під контролю її деструктивна *тіньова* особистість, про існування якої раніше вона «може, і сама [...] не знала» (с. 172). Героїня вдається до погроз, що випроваджує Лукаша з рівноваги. Але, на відміну від Килини, яка від агресивних слів переходила до агресивних чорномагічних чинів, Мавка ніколи не посунулася далі погроз. І навіть акти справедливої помсти її кривдникам, до яких удалися Лісовик та інші міфологічні персонажі, викликали в героїні не почуття задоволення, але шляхетно-щирого обурення й відчайдушного протесту.

За рядом формально-змістових ознак *Лісова пісня* ідентифікується як *ініціальний* текст. Зав'язку твору зумовлює аспект міфологічної неадекватності (смерть батька Лукаша), характерний для морфології чарівної казки. Тому «приятель [...] лісового роду [...] дядько Лев прийняв [...] до себе» (с. 133, 164, 134) овдовілу сестру і її напівосиротілого сина. Він планує дати небожу «грунть і хату», яку має збудувати разом із ним на лісовій *галяві*, а «восени [...] женити» його (с. 140). У соціально-символічному плані дядько Лев заступає герою померлого батька, оскільки за архаїчно-матріархальним родовим законом ці функції, коли немає батька, виконує рідний брат матері (вуйко).

Але найістотніший обов'язок дядька Лева щодо небожа полягав у забезпеченні адекватного перебігу *ініціації* «дуже» молодого / *інфантильного* хлопця, «в очах» якого «ще є щось дитяче» (с. 131). У цьому значеннєвому реєстрі важливого символічного підтексту набувають мотиви *пралісу* й *хати* *посвячень* на його *галяві*. Та й сам дядько Лев – чоловік непростий, утаємничений у тонкощі лісової магії тощо. Він не лише знає чарівні закляття, вміє захищатися від реальних і потенційних небезпек, якими загрожує людині лісова стихія, але й готовий у разі потреби прийти на допомогу мешканцям лісу, з якими прагне гармонійного співіснування.

Уперше привісивши небожа до пралісу, дядько Лев приймає своєрідну лінію поведінки. Він нібито займається власними справами (ловить рибу, відпочиває

коло вогнища тощо), даючи хлопцю вільну волю робити те, на що має охоту. Але фактично старий мудрий чоловік весь час незримо чуває над юним підопічним, безпомилково підмічає, коли той намагається укрити від нього щось важливе, у *дусі* розуміючи, що тут ідеться про щойно пізнану дівчину-лісовичку.

В ініціальному контексті надзвичайно істотним є той епізод, коли Лукаш, за словами вуйка, «умалився!...», звертаючись до нього з проханням: «Якби ви, дядьку, / якої байки нагадали». Вибір з багатющого фольклорного репертуару дядька Лева, з огляду на специфіку розвитку подій, не випадково зупиняється на тексті *чарівної* казки – «байки [...] про Царівну-Хвилу» (с. 147). У найцікавішому місці оповідач робить вигляд, що заснув: так *старий мудрець* із глибиннопсихологічною майстерністю правдивого психопомпа ввів юнака в ситуаційну колізію міфо-ритуального поєднання з анімою¹⁰, що її досконалою іпостассю виступила *лісова царівна* Мавка.

На глибоке переконання дядька Лева, «що лісове, то не погане», бо «усякі скарби з ліса йдуть» (с. 162). Мавку як Лукашеву суджену він прийняв практично відразу, гідно оцінивши її «серце добре», а «нагримав зопалу» (с. 158) тільки віддаючи данину вербально-риторичній традиції міфо-ритуального контексту зашлюбін¹¹. Але ініціальне поєднання героя з *анімою*, що заповідалося так багатообіцяюче, у певний момент вийшло з-під благодійного впливу дядька Лева, набуваючи неадекватного перебігу.

Одну з причин дальшого катастрофічного розвитку подій слід убачати в психо-символічній неповноті пари мана-особистостей, що оточували Лукаша у критичний момент його життя. Дядько Лев відповідав високим архетипальним вимогам *старого мудреця*, але його сестра аж ніяк не надавалася до ролі *великої матері*¹². Негативний вплив *злої* матері-відьми на якийсь час здомінував усі позитивні паростки щедро обдарованої Лукашевої природи. *Материнський комплекс*¹³ набув зловісно-руйнівного зовнішнього виразу в індивідуальній долі героя: *зла* мати спровокувала інфантильного сина до вибору так само *злої* дружини. Як символічне віддзеркалення свекрухи, невістка Килина – теж *удова* і *сільська відьма*. Щодо цього дядько Лев робить дотепну, змістовно глибоку, а, в істоті, розпачливу увагу: «Відьми живуть по селах» (с. 162).

¹⁰ Див.: D. Sharp, *Anima*, [в:] Idem, *Leksykon...*, с. 28–33.

¹¹ Пор., напр., фрагмент весільного ритуалу, коли молода входить у родину щойно пошлюбленого чоловіка: «Увійшла молода у нові двори / та й сплеснула в долоні, / але свекор, мов ніч, чомусь гнівний і злий, / не виходить до доні. / [...] / Уже свекор, мов день розсвітився ясний, / вийшов, вийшов до доні», – див.: Б. І. Антонич, *Довбуш (перша редакція)*, [в:] Idem, *Повне зібрання творів*, передм. М. Ільницький, упоряд., ком. Д. Ільницький, Львів 2009, с. 333.

¹² Про обидва архетипи див.: D. Sharp, *Stary Mędrzec*, [в:] Idem, *Leksykon...*, с. 154.

¹³ Див.: D. Sharp, *Kompleks matki*, [в:] Idem, *Leksykon...*, с. 88–91.

З аналізу етнографічних і фольклорних матеріалів виникає, що вдова (онтологічно підозрювана у смерті її чоловіка, у відьмуванні та у можливості утримування дальших чорномагічних зв'язків з небіжчиком) вважалася вкрай небажаною кандидаткою на дружину¹⁴. Цікаво простежити, як по-різному поводяться мудрий дядько Лев і його немудра сестра, коли до них приходять Килина, аби реалізувати свої матримоніальні наміри щодо Лукаша. Перший усіляко її ігнорує, а коли небажана гостя безпосередньо звертається до нього, «удає, мов не дочув» (с. 175). Друга ж на різні способи підлещується вдовиці як потенційній невістці, на що недвозначно натякає, прощаючися з нею: «Веселі будьте і до нас прибудьте» (с. 175), – уявляючи архетипальну поставу *злої матері*, що штовхає сина в обійми вдови. Натомість *добра мати*, навіть коли син-парубок сам хоче одружитися з удовою, намагається його зупинити, про що «розповідає пісенний сюжет, поширений по всій ентічній українській території»¹⁵.

Дядько Лев віддав родичам усе своє майно – «грунт і хату» (с. 174), – що нікому не вийшло на користь. Не судилося йому й надати ближнім необхідної духовної допомоги – ні злагодити «натуру» сестри, ні застерегти небожа від фатального шлюбу з невластивою жінкою. Особливо щодо судженої Лукаша дядько Лев відчував відповідальний духовний обов'язок. Він «міркував би», що Мавці «вже б [...] не тра верби на зиму», бо йому з нею «не тісна була б [...] хата...» (с. 173). Морально підтримуючи героїню на шляху її ініціальної інтеграції у світ людей, він намагається оборонити дівчину від відьомської агресії своєї сестри: «З таких дівок бувають люди, от що!», – розважно апелюючи до пам'яті *небіжчика діда*, котрий «казали: треба тільки слово знати, / то й в лісовичку може уступити / душа така саміська, як і наша» (с. 162).

По смерті дядька Лева контроль над дальшим перебігом ініціального процесу Лукаша перейняв Лісовик як близький родич Мавки, котрого вона зве *дідусем*, і котрий відтак у міфо-символічному сенсі є *тестем* героя¹⁶. На

¹⁴ Пор.: «Загалом одруження з удовою вважали небажаним чи навіть небезпечним для чоловіка (парубка) з огляду на приписувану вдові здатність чаклувати», – див.: О. Кісь, *Жінка в традиційній українській культурі (друга половина XIX – початок XX ст.)*, Львів 2008, с. 212.

¹⁵ *Ibidem*. Колізію вдови-чарівниці змальовано, зокр., й у повісті Михайла Коцюбинського *Тіні забутих предків*: Палагна овдовіла по тому, як у змові з закоханим у неї чарівником-мольфаром Юрою чарами звела зі світу свого чоловіка Іванка. Також гротескова постмодерністична інтерпретація даного мотиву озвучується в романі Юрія Андруховича *Дванадцять обручів*, – див.: Ю. Андрухович, *Дванадцять обручів. Роман*, вид. 2, виправлене та доповнене, Київ 2004, с. 190–191.

¹⁶ Пор. посилання Володимира Проппа на опис весільної церемонії у північноамериканських індіців квакіутл, зроблений Францем Боасом: «Виявляється, що обряди втаємничення юнака оплачував не його батько, а батько його нареченої. Це значить, що нареченого посвячували не в таємниці свого роду чи племені, але в таємниці роду майбутньої жінки», – див.: В.Я. Пропп,

цьому етапі ініціальні випробування набувають болісної регресійної форми примусового ототожнення внутрішньо розколотої індивідуальності Лукаша з його демонічною *тінню*¹⁷, що одночасно стало суворим покаранням за зраду судженої. Втім, адекватна асиміляція тіньових аспектів власної природи в межах свідомої особистості дає Лукашеві ще один шанс поєднання з *анімою*, який за другим підходом не було змарновано.

Специфіка *Лісової пісні* як ініціального тексту зумовлена тим, що процес міфо-психологічного втаємничення / духовної інтеграції проходять обоє протагоністів. І хоча в кожного він точиться по-своєму, його поступ узалежнюється від спільних осягнень і взаємовпливів пари закоханих, що за будь-яких зовнішніх обставин становить внутрішньо нерозривну архетипальну цілість чоловічо-жіночих, а також культурних і стихійно-натуральних первнів у контексті міфологеми *священного шлюбу / сизигії*¹⁸.

Як репрезентантка тієї *породи лісової*, що її «таки вподобав» (с. 174) дядько Лев, Мавка не посідає безсмертної душі в християнському розумінні. Вона типологічно класифікується до грона міфологічних істот, репрезентованих Ундиною з однойменної романтичної повісті Фрідріха де ла Мотт Фуке й Русалонькою зі знаменитої казки Ганса Христіана Андерсена. Неймовірні ініціальні випробування, що випадають на долю такого роду персонажів, передбачають осягнення духовно-екзистенційного статусу людини шляхом здобуття безсмертної душі ціною складання великих особистих жертв, серед яких особливого трагізму сповнені офіри в ім'я кохання.

Сакральний контекст ініціальних випробувань, через які пройшла Мавка, в ідейно-ретроспективному плані асоціюється з символічно відповідними фрагментами *Пісні Пісень*, в яких молода оповідає про ті драматичні пригоди, що сталися з нею, коли вона шукала свого втраченого коханого тощо. Проблема ініціації молодого в біблійному тексті не порушується. Але його постать є для молоді важливим дороговказом на всіх етапах процесу її втаємничення.

Серед наріжних ініціальних мотивів *Пісні Пісень* виразно звучить «Голос [...] коханого!...» (Пісн. 2: 8), – дискретно підтверджуючи ту психологічну закономірність, що жінки кохають *слухом*. «Мій коханий озвався й промовив до мене» (Пісн. 2: 10), – так починається ініціальна історія кохання молоді. Дещо подібне діється і в *Лісовій пісні*: початок ініціального етапу Мавчиного

Исторические корни волшебной сказки, вступ. ст. В.И. Ерёмина, отв. ред. В.И. Ерёмина, Н.М. Герасимова, Ленинград 1986, с. 317, 331–332. Тут і далі переклад з російської мій – І. Б.

¹⁷ Див.: D. Sharp, *Сієй*, [в:] Idem, *Лексикон...*, с. 43–46.

¹⁸ Див.: К.Г. Юнг, *III. Сизигия: анима и анимус*, [в:] Idem, *Айон: Исследование феноменологии самости*, пер. и предисл. М.А. Собуцкий, отв. ред. С.Л. Удовик, Москва–Киев 1997, с. 22–34.

життя, а відтак і її нового кохання символізує «голос сопілки», що на ній «грає [...] людський хлопець» (с. 133, 134).

Ініціальний мотив *голосу коханого* в *Лісовій пісні* зазнає самотнього розвитку: «ніжний, кучерявий» (с. 133) голос Лукашевої сопілки пробуджує до життя всі вітальні сили природи (тоді як голос молодого лише констатує зміни, що настають у природі навесні). Але магічна потуга гри *волинського Орфея*, в істоті, ним не усвідомлюється, будучи типологічно ближчою до інстинктивно-мелодійного пташиного співу, ніж до високомистецької музичної імпровізації. Мавка, – як персоніфіковане архетипальне втілення Лукашевої *аніми*, покликаній на глибиннопсихологічному рівні доклати *трансцендентальну функцію* інтеграції свідомих і несвідомих сфер душі коханого, – відчайдушно намагається усвідомити обранцеві сокровенну природу його обдарування й високе покликання змінювати магією музики на краще весь оточуючий світ. Це вдається не відразу.

Але *музичне* втаємничення Мавки відбулося без жодних перешкод, супроводжуючись глибинним блискавичним усвідомленням емоційно-духовного змісту Лукашевих мелодій. «Весна ще так ніколи не співала, / як отепер», – визнає героїня Лісовику, щойно зачувши чарівні звуки. Згодом, коли на її прохання «Лукаш грає веснянки [...] Мавка, слухаючи, мимоволі озивається тихесенько на той самий голос [...] зачарована, [...] усміхається, а в очах якась туга аж до сліз». Навіть освідчуючись Лукашеві в коханні, героїня апелює до його сопілки: «я ж тебе люблю... Я ж пойняла / усі пісні сопілоньки твоєї» (с. 134, 138, 139, 165).

Молода, вслухаючись в *голос коханого*, рефлектує над *змістом* його слів. Одна з її вимовних еротичних фантазій передбачає можливість *привести* обранця, мов старшого брата, «у дім нені своєї», де б він її «навчав» (Пісн. 8: 2). У Мавки інші пріоритети: «Твоя сопілка має кращу мову» (с. 138), – визнає вона Лукашеві. Згодом це визнання набуває інтригуюче-парадоксального розвитку:

– Бач, я тебе за те люблю найбільше, / чого ти сам в собі не розумієш, / хоча душа твоя про те співає / виразно-широ голосом сопілки... / – А що ж воно таке? – Воно ще краще, / ніж вся твоя хороша, люба врода, / та висловить його і я не можу... (с. 165–166).

Мавка болісно відчуває суперечливу двоїстість психічно дезінтегрованої *людської, дуже людської* натури Лукаша: її «смутно», *що не може він* «своїм життям до себе дорівнятись» (с. 165). Голос його сопілки – *сакральний*, але з його вуст частіше злітають *профанні* слова. «Ти розкажи мені, я зрозумію» (с. 165), – заохочує героїня коханого, не будучи, однак, у стані збагнути його старування на теми *свекрух і невісток, дочок і найминок* тощо, породженого

материнським комплексом. Дар неординарної сакральньо-символічної мови вочевидь є привілеєм Мавки – не Лукаша. На відміну від молодой, лісова царівна в усіх відношеннях досвідченіша й мудріша за коханого, а її психіка значно більш інтегрована. Лукаш або щиро захоплюється її натхненними словами, або ж так само щиро їх не розуміє.

Мавка, як міфологічна істота, *онтологічно* позбавлена субстанції під загадковою назвою *душа*, та вона з повним правом могла б звернутися до Лукаша словами молодой: «ти, кого покохала душа моя» (Пісн. 1: 7), – пор.: «я тебе кохаю [...] перша се сказала» (с. 166). Як персоніфіковане втілення усього найкращого, що, до часу лишаючись неусвідомленим, вирує в глибинах душі обранця, – його *аніми*, – Мавка над усе прагне поєднання з ним у містерії священного шлюбу. У Лукашеві вона шукає свого *анімуса*¹⁹ – той досконалий об'єкт, на який варто спроектувати її жіноче несвідоме.

Оскільки *аніма* чоловіка довіліє світу емоцій, – саме тому Мавку так «глибоко крає» голос Лукашевої сопілки, – остільки й *анімус* жінки репрезентує сферу її духа та інтелекта, поривань до вищих форм буття. Відтак непересічного значення набуває спроба героїні вербалізувати свій *ініціальный* досвід. Зачеплена за живе зневажливою увагою Лукаша щодо його високого обдарування: «Пісні! То ще наука невелика», – Мавка розкриває коханому сокровенні тонкощі складного процесу творчої взаємодії архетипальних первнів ероса і логоса, що великою мірою зумовлюють природу жіночого *анімуса* як глибиннопсихологічної функції інтуїтивного характеру:

Не зневажай душі своєї цвіту, / бо з нього вирросло кохання наше! / Той цвіт від папороті чарівніший – / він скарби **творює**, а не відкриває. / У мене мов зродилось друге серце, / як я його пізнала. В ту хвилину / огнисте диво сталось... (с. 165).

У ході ініціального втаємничення героїня досягнула вищу мистецьку здатність мислити «праобразами»: вона «говорить як би тисяччю голосів, «[...] полонить і підкорює, [...] піднімає [...] описуване з одноактності й часової проминальності у сферу сущого вічно». Історія трагічного кохання Мавки і Лукаша набуває «загальнолюдського значення», бо потужня художня сугестія тексту української *Пісні Пісень* здатна визволити в читачеві «усі [...] рятівні сили» колективного та індивідуального несвідомого, на яких полягає «таємниця впливу мистецтва»²⁰.

¹⁹ Див.: D. Sharp, *Animus*, [в:] *Idem, Leksykon...*, с. 33–36.

²⁰ Див.: К.Г. Юнг, *Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству*, пер. В.В. Бибихин, [в:] *Idem, Архетип и символ*, сост. и вступ. ст. А.М. Руткевич, пер. и прим. А.М. Руткевич и др., науч. ред. Л.С. Чибисенков, Москва 1991, с. 284.

SUMMARY

**Probe of Ritual-Mythological Analysis of Fiery Dram *The Forest Song*
by Lesia Ukrainka**

The article represents a probe of ritual-mythological analysis of fiery dram *The Forest Song* by Lesia Ukrainka. The research goes in the confrontation with the text of the Bible's *Song of Songs*. Its conception is based on the fundament of comparison of some aspects of two works ("songs"), such as: time and spatial literary forms, characters of protagonists and others.