

Руслан МАРКІВ

МІФОЛОГІЗМ “ЛІСОВОЇ ПІСНІ”

(Мавка: неоромантична концепція міфологічного персонажа)

Міфологізм в українській літературі поч. ХХ ст., у неоромантичних концепціях духовного універсуму українця Лесі Українки, М. Коцюбинського, О. Кобилянської, В. Пачовського, Олександра Олеся та інших письменників цієї доби, є одним із яскравих прикладів подолання духовної роздрібленості індивіда і повернення його до первісних витоків синкретизму міфопоетичного світосприйняття і гармонії, оскільки стадія літератури індивідуального, авторського мистецтва слова виявила гостру потребу в поверненні до першопочатку, у подоланні “власного історизму через звернення до вічності”¹.

Подолання цієї дистанції при поверненні до первісної гармонії та синкретизму людського буття для кожного жанру – чи то фольклорного, чи літературного – виражається своєрідністю сюжетно-композиційної побудови і специфікою формування образної системи.

Процес міфологізації української неоромантичної літератури є процесом своєрідного індивідуального міфотворення. Міф як цілісна система, елементи його, символи, образи стають об’єктом філософської рецепції, активного художнього перемоделювання і одним із засобів рефлексії духовних інтенцій автора.

Фольклорно-міфологічні образи переходять у нову стадію свого розвитку, цього разу зазнаючи змін під впливом індивідуально-авторської свідомості.

Розрив між українським романтизмом першої пол. ХІХ ст., який претендує на звання першовідкривача національної міфології, як, утім, в усіх європейських літературах, та неоромантизмом поч. ХХ ст., на думку Я. Поліщука, позначився у багатьох аспектах: у формуванні нових естетичних течій в Україні, у неготовності читача до сприйняття нового мистецтва². Однак явище фольклоризму, міфологізму цих двох віддалених у часі течій єднає їх і формує з них художню традицію, задекларовану не лише самим терміном, але й комплексом естетичних засад.

Язичницька міфологія, активно апробована в романтичних творах ХІХ ст., здобула право на визнання її як одного з провідних мотивів неоромантичної літератури. “В неділю рано зілля копала” О. Кобилянської, “Лісова пісня” Лесі Українки, “Тіні забутих предків” М. Коцюбинського, “Непросте” Г. Хоткевича, “Над Дніпром” Олександра Олеся стали виявом потужного піднесення культових мотивів на новому етапі, зразком творення новітньої концепції світу, заснованій на глибинній ревізії первісної української міфології.

У творах неоромантиків рецепція міфу та його елементів ускладнюється: сюжет чи образ переносяться в літературний твір не механічно, а змінюються ідейно, зазнають змін у структурі, часто абстрагуються, набуваючи символічного звучання.

Серед персонажів української міфології, що стали об'єктом неоромантичних трансформацій, — мавка/русалка, лісовик, лісовичка, чугайстер, перелесник та ін. Особливою увагою митців був наділений образ мавки/русалки, який здобув “повнокровне” втілення в модерністичних творах української літератури.

Адепція цього образу у творах Олександра Олеся, Лесі Українки, М. Коцюбинського, Г. Хоткевича мала різноспрямовану залежність. По-перше, образ мавки/русалки відображає складну генезу самих міфологічних уявлень, що витворили його як семантичну цілість; він є одним із найскладніших образів українського фольклору, що виявляє різнорідність образних ознак. По-друге, цей демонологічний персонаж — один з небагатьох, що має тривалу літературну традицію, а це, безперечно, впливає на процес художньої апробації образу на якісно інших етапах його еволюції; відтак створюються певні передумови для “відштовхування” від традицій. По-третє, важливим фактором, що визначає рівень трансформації міфологічного образу, є авторський стиль і його концепція моделі світу. Міфологічна структура моделюється відповідно до авторського задуму, і елементи міфу, їх функціональність у межах літературного твору регламентуються свідомістю митця, його творчими інтенціями.

Мавка Лесі Українки — один з найглибших образів не лише в українській, а й у світовій літературі. Сформувався він під впливом різних культурних традицій — слов'янської міфології, української і світової культури — уснопоетичної і книжної, що

“на грані XIX — початку XX ст. по-новому усвідомила цінність міфологізму, його спроможності поруч з естетичною дією фольклорних традицій висувати глибокі філософські проблеми”³. Однак цей міфологічний образ у “лісовій” драмі наскрізь оригінальний, як оригінальною є міфопоетика авторки в цілому.

Зіставлення “Лісової пісні” з фольклором, з елементами збереженого в етнічній культурі українців поганського міфу виявляє моменти ідейної комунікації митця з уснопоетичною традицією, що формують “народність твору”, а не програмують “зовнішній фольклоризм”⁴. І ця “народність”, цей глибинний міфологізм “Лісової пісні” містять “принципові відмінності від структури та функціональності первісної міфології”⁵. Назагал простежується загальне, концептуальне трактування міфу як структури; якщо “традиційний міф утверджує вже укладену гармонію світу, то у драмі Лесі Українки йдеться про перспективу творення новітньої гармонії світу в людській любові”⁶.

Формування в уяві автора цілісної, наново створюваної міфопоетичної моделі світу детермінує творення гармонійного образу Мавки, що стає головним персонажем твору й основним втіленням творчих ідей.

Образ таємничої лісової чи морської мавки-русалки неодноразово був предметом авторських рефлексій в українській літературі (“Енеїда” І. Котляревського, “Човен” Є. Гребінки та ін.). Однак у цих творах образ мавки епізодичний, сутність його не розкрита, текстова ремінісценція міфологічного імені лише додає особливий, таємничий штрих до пейзажного тла. Ускладненість цього образу, розгортання його міфопоетичного значення простежуємо у творах І. Франка (“Мавка”), Б. Грінченка (“Серед темної ночі”), М. Коцюбинського (“Тіні забутих предків”). В усіх названих творах цей образ проявляється різнопланово: то через зв’язок із водною стихією, то як лісовий дух, то через генетичний зв’язок з людським родом.

У “Лісовій пісні” полісемантичність і поліфункціональність цього персонажа української демонології оприявилася в усій повноті, демонструючи полігенезу цього утворення в надрах міфологічної свідомості.

Про міфологізм “Лісової пісні” Лесі Українки написано багато. Рецепція цього архітвора української літератури виразилася в різноманітних інтерпретаціях дослідників. Одні

намагалися вивести всіх міфологічних персонажів “Лісової пісні” із фольклорних джерел, вказуючи на пряму залежність від уснопоетичних прототипів, при цьому зазначаючи — і зокрема про образ Мавки, — що “таких рис, що так характерні образіві мавки в народних повір'ях, нема зовсім у Мавки з “Лісової пісні”⁷. Інші робили зіставлення з творами й образами європейської модерністичної літератури, зважаючи на типологічні подібності чи навіть контактні зв'язки. Зокрема, суголосність “Лісової пісні” вбачали з творами С. Виспянського, Л. Ріделя, О. Островського. В. Петров вказував на безпосередню близькість — тематичну і навіть текстуальну — між “Затопленим дзвоном” Г. Гауптмана і “Лісовою піснею” Лесі Українки, з'ясовуючи залежність останньої: “...Леся Українка досить близько дотримувалася композиційних схем, запропонованих у Гауптмана”⁸. Причому у трактуванні міфологічних персонажів дослідник теж знаходить детермінованість, диктовану твором Гауптмана: “Так вона (Леся Українка. — Р. М.) Гауптманового Водяника — Екельмана розподілила на Водяного діда й Лісовика; Раутенделяйн вона розділила на Мавку й на Русалку, протиставивши ці два образи”⁹. На контактні зв'язки між “Мавкою” І. Франка, написаною 1883 р., і “Лісовою піснею” Лесі Українки вказує Т. Борисюк¹⁰.

Подекуди твір Лесі Українки розглядають у руслі романтичної традиції першої половини ХІХ ст., констатуючи звучання в ньому “старої романтичної ноти”¹¹, або ж співвідносять то з драмами-казками “Русалка” Пушкіна, “Снігуронька” Островського, “Баладина” Словацького¹², то з новітніми європейськими стильовими напрямками — символізмом та неоромантизмом¹³.

У цілому в загальній концепції “Лісової пісні”, у центральному її образі Мавки дослідники простежують різні рівні творчої інтенції авторки — від одного з етапів “соціальної еволюції” авторки¹⁴ до створення образу “безсловесної” мови, що у Лесі стає прообразом ідеальної комунікації¹⁵. Найчастіше цю драму розглядали в площині трактування взаємодії “природи і людини”, “природи і соціуму”, втраченого зв'язку між “природним” і “людським”, аналізуючи твір у контексті романтичних концепцій. На думку Р. Чопика, авторка виношувала в думці тему боротьби двох релігійних течій — християнства і поганства¹⁶, а П. Пономарьов простежував у творі тенденцію до “очищення”

фольклорно-міфологічних образів української уснопоетичної традиції від християнських нашарувань для відображення “чистої” релігії предків¹⁷.

У постмодерністській інтерпретації “Лісова пісня” — це прояв жіночого письма, що претендує на звання образу ідеальної комунікації у модерністській літературі поч. ХХ ст., Мавка метафорично втілює “безсловесну” мову або ж здобувається на слово, що для неї стає запорукою безсмертя¹⁸.

Різномірність критичних зауваг, інтерпретації одного і того ж твору, одного і того ж образу зумовлена, насамперед, складністю авторського розуміння міфу і його перемодельювання в межах літературного твору. З іншого боку, елементи міфу, образи, міфологеми, ритуалами, архетипи, задіяні у п’єсі, відрізняються своєю скомплікованістю вже у фольклорній традиції. З цього приводу В. Соколова зазначає: “Багато з того, що у фольклорі пізнішого часу використовувалось і сприймалось як художній образ чи прийом (і в такій якості переходило у письмову літературу), виникало як узагальнення типових для свого часу життєвих явищ і уявлень про світ”¹⁹.

У слов’янській міфології образ мавки/русалки як жіночої демонічної істоти не є цілісно-єдиним. Серед міфологічних персонажів, що так чи інакше співвідносяться з ним, є берегиня, водяниця, богиня, нявка, лісниця, мамуна, лоскотуха, полівка. Подібність, що спостерігається між цими образами, не дає можливості не лише визначити їх генетичну основу, а й перешкоджає звичайній їх диференціації. Спільність багатьох рис дозволяє розмежувати їх хіба за окремими функціями і локалізацією в межах міфопростору, ідентифікуючи їх як демонів лісів, річок, озер, гір.

Щодо генези образу мавки/русалки, його місця у системі народної міфології ще з поч. ХІХ ст. точаться дискусії у середовищі вчених-народознавців²⁰. Неспроможність точної ідентифікації кожного з цих образів, на думку В. Давидюка, спричинена тим, що “вони (вчений говорить про мавку і русалку. — Р. М.) могли часто взаємодіяти” у фольклорі, що “поступово привело до їх повної контамінації, а подекуди навіть взаємозаміни одного образу іншим”²¹. І хоча матеріали з українського фольклору представляють двох нібито цілком відмінних за структурою міфологічних персонажів — русалку і

мавку, однак через асиміляційні зміни, що відбулися не лише внаслідок контамінації, а й мають генетичний модус, русалка, мавка, повітруля та інші образи часто становлять синонімічний ряд міфотипів²².

Генезу мавки/русалки дослідники слов'янської міфології простежують у двох напрямках, опираючись на основні риси міфообразу. По-перше, цілком очевидним виявляється зв'язок цієї демонічної істоти з культом заставних сил (небіжчиків, померлих неприродною смертю)²³ чи з культом предків роду²⁴. По-друге, цей демонологічний персонаж виявляє надзвичайно яскраво зв'язок із природним середовищем, що дає змогу ідентифікувати його з духами природи²⁵.

Досліджуючи "міфологічний аспект поліської "русальної" традиції", Л. Виноградова диференціювала дві різнотипові ознаки образу русалки: 1) якщо брати до уваги матеріали повір'їв, то цей персонаж більшою мірою є пов'язаний з "нечистою" силою, небезпечною і шкідливою для людини; 2) русальна обрядовість демонструє зв'язок русалки з вегетативним культом, з рослинністю, з березою, з ідеєю плодючості і врожайності²⁶. Зв'язок русалок, первісно духів природи, асоційованих з ідеєю врожайності, з "нечистою" силою В. Соколова вважає вторинним напластуванням, пояснюючи це впливом церковних проповідників і взагалі ставленням церкви до архаїчної релігії слов'ян²⁷.

У статті в енциклопедії світових міфів за редакцією С. Токарева образ русалки подано узагальнено як результат різноспрямованих уявлень, що формують єдину структуру: "Образ русалки зв'язаний одночасно з водою і рослинністю, поєднує в собі риси водяних духів, [...] карнавальних персонажів, що втілюють плодючість на зразок [...] Ярила", смерть якого "гарантувала врожай. Звідси можливий зв'язок зі світом мертвих"²⁸. Мавок ототожнено з русалками, однак зроблено акцент на їх зв'язку із культом предків²⁹.

Суперечливість образу мавки/русалки, що у фольклорі виявилася у його поліфункціональності, В. Давидюк пояснює стадіальністю розвитку людського мислення, становленням релігійного світогляду на певному етапі еволюції міфологічної свідомості, через акумулювання окремих світоглядних чинників — від анімізму до культу предків. "Мабуть, позначилося на їх (мавки та русалки. — Р. М.) асиміляції й те, що культ

предків має в своїй основі чимало анімістичних залишків, передусім уявлення про вплив духів померлих родичів на врожай”³⁰. І все ж автор монографії про систему образів української міфології дистанціює ці два образи, констатує більшу причетність русалки до культу предків, а мавки — до культу рослин³¹. Така спорідненість мавки з духами природи, лісу визначається спільністю ознак (риса, характерна для анімістичних образів, — високий зріст³²), що говорить про її більш архаїчне, порівняно з образом русалки, походження.

Диференціацію мавки та русалки на основі їхнього зв’язку з різними культурами, а відтак з відмінними міфологічними уявленнями, що часто були результатами еволюції міфосвідомості у різних етнокультурних ареалах (і це виражалося як у зовнішніх ознаках образів, так і в співвіднесеності їх з певними локасами в архаїчному міфопросторі), знаходимо і у фольклорних матеріалах К. Вуйціцького, зібраних в Україні, Білорусі і Польщі, де автор енциклопедичної статті ділить русалок на “русалок лісових” (тобто мавок) і “русалок водяних”³³, і у фольклорних записах В. Гнатюка³⁴, і в гуцульських матеріалах В. Шухевича³⁵.

Враховуючи зв’язок цього міфологічного персонажа із календарними обрядами весняно-літнього циклу, В. Соколова висловлює припущення про його причетність до пантеону богів вищої міфології³⁶.

Поліморфізм образу мавки/русалки, який спостерігаємо на матеріалі східнослов’янського фольклору і міфології, закономірно детермінував різноступеневі творчі трансформації цього персонажа у літературних творах (як зразок — Мавка у Лесі Українки і Коцюбинського, Русалка в Олександра Олеся і Лесі Українки). І тому важко погодитися з думкою Е. Померанцевої про те, що “образ русалки, увійшовши в літературу, залишився в межах поетичного образу повір’я”, що він “береться з народної міфології... в одному ж внутрішньому змісті, у тих самих функціях”³⁷. А тим більше його не можна розглядати як “стандартну деталь”, що легко відповідає вимогам будь-якої літературної композиції”³⁸. Тут, очевидно, важливим фактором є особливості розвитку національного письменства і рівень творчої взаємодії професійної літератури з фольклором, національною міфологією, що в основному і визначає спектр змін і трансформацій, які відбуваються при індивідуально-мистецькій апропації фольклорного матеріалу.

У "Лісовій пісні" Леся Українка поступеново реалізує міфологічні уявлення, що становлять стадію анімізму у розвитку релігійного світогляду слов'ян. Анімістична концепція світу у драмі реалізується через послідовне звернення до різних елементів структури архаїчного міфу, оскільки цілісного міфологічного тексту, який відображав би основні засади анімістичного світогляду, у фольклорній традиції не збереглося, цілісність і структурованість релігійних поганських культів і ритуалів втрачена у зв'язку із впливом історичних чинників; втрата ця спричинена й еволюцією світоглядних етико-естетичних засад. Опіраючись на уснопоетичну традицію та загальні принципи міфологічного мислення, Леся Українка конструює новітній міф, що відповідає загальній тенденції міфотворення у новітній європейській літературі початку ХХ ст., і відповідно акцентує особливості творчої модифікації образу Мавки, пов'язуючи цей образ в основному з анімістичними уявленнями слов'ян. Однак функція наслідування логіки міфу у її творчості має ряд своєрідних критеріїв, що говорять про оригінальність Лесиної міфопоетики.

Аналіз співвіднесеності міфу і творчості поетеси виявляє її досить специфічний підхід до трансформації міфу, міфологічних елементів у художньому творі. Найперше, це відсутність надмірної захопленості у фрагментарному зверненні до міфу — "черпання з міфу конкретних елементів" суперечить "цілісному задумові"³⁹. По-друге, авторка не творить "на зразок міфу", оскільки це скоує і регламентує, до певної міри програмує акт творення індивідуально-мистецької візії⁴⁰. По-третє, саме наслідування логіки міфу полягає не у збереженні його структури, а у виведенні з міфу загальної правди, концептуальної ідеї, що суголосна загальнофілософським тенденціям епохи⁴¹.

Вирізняє міфопоетику Лесі Українки цілісність бачення і художньої реалізації задуму та дистанційованість від готових форм, навіть при зверненні до них. Для неї характерне творення власної авторської концепції, що простежується у роботі навіть з усталеними, традиційними для фольклору та літератури сюжетами, мотивами, образами ("Кассандра", "Камінний господар").

Взаємодія окремих елементів міфу — мотивів, ситуативних моделей, міфологічних образів, що мають відмінну генетичну основу або еволюціонували під впливом соціокультурних факторів, — у драмі демонструє креацію цілісно-єдиної

анімістичної картини світу, де на архетипному рівні реконструюються або наново творяться втрачені ланки міфологічної структури. Зокрема, на одному синтагматичному рівні взаємодіють міфологічні персонажі з різним генотипом, однак споріднені ступенем складності трансформації міфологічних уявлень в єдиний образ. Адже до сих пір остаточно не з'ясовано зв'язок русалки/мавки з лісовиком чи водяником⁴² та іншими духами природи, бо, навіть будучи тісно пов'язаними з природою, її одухотвореннями, ідентичними лісовикові, водяникові, полуниці чи польовикові, вони (русалки) як в українському, так і в усьому східнослов'янському фольклорі не виступають⁴³.

Загальна концепція твору диктує і цілісність головного персонажа, що з відмінних, збережених у традиції уявлень виформовується у гармонійний полісемантичний образ, хоча, на думку дослідників, у фольклорній прозі русалка/мавка не є якимось узагальненим образом, а завжди, у кожному окремому переказі чи легенді, цей образ є індивідуально-своєрільним, портретним⁴⁴.

Міфологізм "Лісової пісні" виявляється через реалізацію архетипних анімістичних структур і міфообразів, через апеляцію до персоніфікації основних природних стихій – Лісовика, Водяника, Мавки. На одній площині з ними функціонують образи Русалок, Потерчат, Перелесника, Куця, що в генетичному плані є пізнішими модифікаціями перших. У драмі представлена комплексна міфоструктура одухотвореної картини світу.

Насамперед зазначимо, що в цілому у "Лісовій пісні" яскраво проглядається на текстовому рівні зв'язок з вегетативним культом, культом рослин і дерев. Цей мотив є наскрізним і визначальним у творі. Образ лісу, образ дерева як вертикальної осі представленої у драмі міфологічної концепції світу є основними структуротворчими елементами. Безпосередній зв'язок із рослинним культом, культом дерев художньо реалізований у модифікованому образі Мавки – модифікованому у плані невиявлення окремих ознак, притаманних його фольклорно-міфологічному прототипові і шляхом оприявлення його реліктових рис.

Упродовж всієї драматичної дії у "Лісовій пісні" Мавку супроводжує верба: "З-за стовбура старої розпушеної верби півсохлої, виходить Мавка"⁴⁵ – так представлена перша її з'ява у п'єсі. Про цей зв'язок сказано словами Мавки:

*Мені здається часом, що верба,
ота стара, сухенька, то — матуся⁴⁶.*

Пройшовши ряд реінкарнацій, у драмі Мавка врешті перетворюється у вербу; крім того, образ Мавки у творі споріднений з іншим деревом — березою, яку Мавка називає “сестрицею”.

Тісний зв'язок Мавки з рослинним культом давав змогу дослідникам виводити походження Лесиноного міфообразу від уявлень, що лягли в основу образів античних дріад⁴⁷, духів дерева, зокрема дуба, які вмирають разом із деревом, з яким зрослося їхнє існування⁴⁸. Однак подібні уявлення були поширені й у кельтів. Серед слов'ян же збереглося багато слідів тотемістичних уявлень, пов'язаних із культом дерева⁴⁹. О. Афанасьєв наводить цікаві відомості про вірування, що були поширені серед чехів: про білу жінку, що жила в липі, і коли виходила звідти, всіх приголомшувала своїм гарним виглядом; вона була і доброю, і злою⁵⁰. В іншому переказі жінка виявляє таємничий зв'язок з вербою: вдень вона залишалася з сім'єю, а вночі її душа переселялася у вербу. Вербу зрубали — померла жінка; зроблена з верби колиска заколисувала осиротілого хлопчика. Виріши, юнак з молоденької вербової гілки зробив собі сопілку, що материним голосом розмовляла з ним⁵¹.

Існування подібних вірувань, відображених у фольклорній прозовій традиції, свідчить, що аналогічні уявлення існували і в слов'янських народів, що у формі реліктових явищ збереглися у повір'ях про мавок, русалок, таким чином вказуючи на спорідненість жіночих міфологічних образів із вегетативним культом.

У східнослов'янській, зокрема в українській уснопоетичній традиції зв'язок мавки/русалки з рослинним світом простежується досить послідовно, про що свідчать матеріали і дослідження М. Костомарова⁵², В. Гнатюка⁵³, А. Онищука⁵⁴, І. Нечуя-Левицького⁵⁵, і це найчастіше виявляється у зображенні їх на вербових гілках, де вони гойдаються навесні, або із завітчаними косами. З чеськими переказами, наведеними у О. Афанасьєва, типологічну спорідненість виявляють матеріали, зібрані А. Онищуком, за якими мавка з'являється на тому місці, де стояла трьохсотлітня груша⁵⁶. За іншими віруваннями, в яких втрачена первісна мотивація відповідної поведінки людини, мавка пов'язана із вербою, вербовою “гілкою”: за те, що вагітна жінка вийме передчасно “майку з грядки”, мавки можуть ссати новонароджене дитя⁵⁷.

Якщо звернутися до ритуально-обрядового фольклору, то зв'язок цього міфологічного образу з ідеєю плодючості, з рослинним культом проявляється чіткіше⁵⁸, оскільки в обряді, крім суто ритуального значення, заховується ще глибинний план значення — міфологічний. Уявлення, пов'язане із обрядом, краще зберігається в народній традиції, воно стійкіше, а відповідно, представляє більше залишків старовини⁵⁹.

Трактування Мавки як духа природи (хоча, як ми бачили, у фольклорі вона не є персоніфікацією жодної зі стихій, а лише споріднена з окремим культом) відповідає загальній концепції твору як представленні одухотвореної картини світу, Мавка втілює певну ідею — ідею духовності, первісності, невинності, зорі людського буття, архаїзму і цілісності світобачення і світовідчуження, його чистоти, неушкодженості і незнищенності, повноти. Через зв'язок із рослинним культом авторка реалізує ідею реінкарнації і постійного відтворення та оновлення, а через зв'язок з образом дерева у драмі вибудовується каскад семантичних рівнів, оскільки саме дерево є вертикальною віссю стратифікованого міфопростору драми.

З цього приводу цікавими є свідчення Б. Рибаківа про зображення мавки/русалки біля дерева життя, світового дерева⁶⁰; такі ж свідчення наводить О. Афанасьєв⁶¹. Я. Боровський говорить про київські колти, на яких русалки зображувалися з рослинною символікою і втілювали посередництво між небом і землею⁶². Зв'язок Мавки зі світовим деревом на архетипному рівні відтворено у “Лісовій пісні”. Лісовик картає Мавку за зраду:

Мавка:

Кого я зрадила?

Лісовик:

Саму себе,

Покинула високе верховіття

І низько на дрібні стежки спустилась⁶³

(виділення наше. — Р. М.).

Ще далі цей мотив посилюється зв'язком із підземним царством “Того, що в скалі сидить”: “Той, що в скалі сидить “торкається до Мавки; вона, крикнувши, падає йому на руки, він закидає на неї свою чорну кирею. Обое западаються *під землю*”⁶⁴ (виділення наше. — Р. М.).

Входження і трансформація цього мотиву – руху по вертикалі світобудови – могло диктуватися і наявність в фольклорі повір'їв, які трактують мавку як істоту, що більше споріднена із гористою місцевістю⁶⁵. Хоча деякі дослідники в такому трактуванні образу Мавки у “Лісовій пісні” схильні вбачати вплив образу сербської віли, що творчо був осмислений у поемі Лесі Українки “Віла-посестра” (1911)⁶⁶.

Повно і різнопланово розроблений у “Лісовій пісні” складний у генеалогічному плані фольклорний образ Мавки виявляє глибоку і більшу спорідненість з анімістичними уявленнями.

Асоційованість Мавки з духами природи, з вегетативним культом сприяє реалізації у драмі символічного міфу про відродження душі через наскрізний мотив безсмертя, перевтілення, вічного повернення, оновлення, невмирущості краси і духу. В. Петров зазначав, що Лесина Мавка – це “спроба символістичного відтворення міфу про природу, що, перебуваючи в становищі одриву, перемагає цей розлад і повертається до первісної єдності людського і стихійного”⁶⁷.

Констатуючи наявність мотиву перевтілення, безсмертя у драмі, деякі дослідники розглядають його в плані асоціації “швидше з античною, ніж слов'янською міфологією”; ставлячи знак рівності між Мавкою та Персефоною, вказують на ідентичну залежність від змін пір року: “Мавка – Персефона не може назавжди покинути земний світ, але й не може зоставатися серед людей взимку”⁶⁸.

Звичайно, певну аналогію між двома різними в етнокультурному відношенні міфологічними образами можна простежити. Однак закономірно говорити про типологію, про однакові стадії формування міфоструктури у народній традиції різних народів. Це, зокрема, стосується й уявлень, пов'язаних з вегетативним культом, що в різних культурах асоціюється з божественним жіночим началом: дерево на честь Афродіти у римлян, індійська Бгвана, всезагальна мати, – в образі лотоса⁶⁹. Однак мотив перевтілення і реінкарнації має все ж слов'янські (українські) асоціації.

Перевтілення Мавки у “Лісовій пісні” атрибутовані концептуальними символічно-міфологічними образами, що закорінені у семантику національного знакового тексту і безпосередньо пов'язані з ідеєю рослинності. Зміна статусу Мавки з царівни

на полонянку супроводжується зміною зовнішності, а відтак і колористичних ознак — темне вбрання, на фоні якого — китиця калини, що символізує кров:

Злидні:

*Давай калину,
Оту, що носиш коло серця! Дай!*

Мавка:

Се кров моя.⁷⁰

Водночас калина як фольклорний символ означає неперервність життя, вічної любові⁷¹.

Через мотив метаморфози Мавки у вербу у художній візії Лесі Українки виповнюється концепція початку і кінця, кінця і початку, завершується старий і починається новий цикл міфічного часу:

*Легкий, пухкий попільць
ляже, вернувшись, в рідну землю,
вкупі з водою там зростить вербицю, —
стане початком тоді мій кінець⁷².*

Важливим у цьому символічному ряді є образ верби, бо верба “пов’язана з космогонією і міфологією народу” і символізує “першоджерело творення світу або Прадерево життя”⁷³. У цьому значенні верба, з якою у творі нерозривно асоціюється образ Мавки, виступає субституттом зрубаного столітнього дуба — рівновага всесвіту відновлюється через символічне перетворення людської душі, метафорою якої є Мавка, в образ світового дерева, що символізує духовну вісь людського універсуму.

Міфологічна свідомість не вирізняє початку і кінця; для неї характерне сприйняття часу як поняття циклічного. Відповідно категорія минушості і пов’язаного з нею почуття трагічності для міфологічної свідомості не властиві. З усіх міфологічних образів, що були поетично трансформовані у “Лісовій пісні”, з категорією циклічності, міфологічного часу найбільше асоційованим є образ Мавки. Мотив появи її навесні (“пробудження”) і зникання наприкінці літа (“засинання”) типологічно подібний до мотиву сезонного переміщення у міфопросторі античних богів. Однак генеалогію цього мотиву можна вивести від ритуально-міфологічних уявлень, що безпосередньо стосуються слов’янської мавки/русалки.

Однією з найважливіших особливостей цього образу є періодичність її появи і зникання, що відповідає перебігу річного

циклу. “Про жодного з демонічних персонажів східнослов’янської традиції не говорилося з такою визначеністю, що часом їх перебування на землі був чітко окреслений відрізок часу”⁷⁴. Інтенсифікований у драмі мотив реінкарнації, сезонної змінності і переміщення Мавки є одним із компонентів реалізованої у драмі хронометричної проекції, що “матеріалізується в циклічно-коловій схемі часу та ритміці первісного міфу (весна-літо-зима), що імітує смерть і відродження природи”⁷⁵.

Однак час у “Лісовій пісні” репрезентований у двох полярних площинах – міфологічній і конкретно-історичній, що є засадничим моментом розмежування природи і соціуму (Мавка: “Мені здається, що жила я завжди”⁷⁶). У міфологічному світі “немає ні народження, ні смерті, немає, відповідно, і трагічного поняття втрати, яке може з’явитися лише у ситуації минушості... Лише усвідомлення кінечності, смерті надає світові особливої цінності, уможливорює любов як вибір і довічну цінність”⁷⁷. Однакова причетність до двох різних світів Мавки (міфічне тіло – людська душа, взаємоперехід однієї субстанції в іншу) ніби слугує точкою усереднення двох різнобіжних категорій часу – циклічного і лінійного: завдяки музиці Мавка здобуває здатність “осягнути драматизм життя, а відтак оперувати категоріями не міфологічного, а історичного”⁷⁸.

Образ Мавки у “Лісовій пісні” стає центральною точкою, через яку проходять і завдяки якій проектується вертикальна і горизонтальна вісь змодельованої у драмі міфологічної структури; через цей образ осягається повнота єдності природної стихії та людської чуттєвості.

Лукаш:

Ти плачеш, дівчино?

Мавка:

Хіба я плачу?

*А справді... Ні-бо! То роса вечірня*⁷⁹.

Трансформація міфологічного образу в художньому тексті Лесі Українки відображає послідовний рух в напрямку концептуалізації в образі авторської ідеї то шляхом активації архетипних семантичних рівнів фольклорного образу, то через поглиблення значення традиційних уявлень і відповідно розширення асоціативних рядів або ж, навпаки, шляхом відштовхування від фольклорної традиції. Конкретний образ переростає свої значеннєві й функціональні рамки, що окреслені

фольклором, і реалізується на високому ідейно-естетичному рівні твору, здобуваючи статус полісемантичного знака. “Відомо, що вдала символізація образу передбачає не усунення первісного змісту, навпаки — аплікацію, нашарування на нього символічних інваріантів”⁸⁰.

Леся Українка поступово реалізує окремі елементи міфологічних уявлень, що лежать в основі фольклорного образу Мавки, а не бере їх в усіх сукупності, і реалізує саме ті образно-ситуативні елементи, що виявляють найбільшу здатність до творчих модуляцій. Домінантним стає інверсійне трактування певних ознак і мотивів. При цьому в образі Мавки гармонійно поєднуються первісний зміст образу, його смислові інновації і відкритість асоціацій.

Серед міфологічних мотивів, що прямо стосуються образу мавки і зазнають художньої трансформації є 1) уявлення про душу; 2) зустріч з людиною (хлопцем, юнаком); 3) мотив жертви; 4) мотив переодягання. Кожен з елементів модифікується відповідно до загальної концепції твору.

Важливим щодо розуміння еволюції образу Мавки у “Лісовій пісні” є співвіднесеність з поняттям душі. За фольклорними джерелами, що стосуються уявлень про мавку, цей образ є антропоморфічним образом людської душі, тобто є її втіленням, матеріалізованою субстанцією. На думку В. Петрова, навь (що етимологічно зв’язаний з номінаціями міфологічного образу навки, нявки, мавки, майки) “становить слово балто-слов’яно-германської мовної приналежності з значенням “померлі, небіжчики”⁸¹. Й. Дзендзелівський вважає, що “з точки зору семантики зв’язок між *навь “покійник” і *навь “демон” цілком природний”, і при цьому припускає, що проміжною ланкою тут було значення “душа покійника”⁸². Саме в такому значенні образ мавки/русалки фіксується у фольклорних матеріалах та інтерпретується у багатьох фольклористичних дослідженнях: мавки постають як *душі* дітей, померлих до хрещення⁸³, як *душі* дітей, що померли без хреста і через сім років стали мавками⁸⁴, як *душі* дівчат-утоплениць⁸⁵. В окремих випадках ці уявлення лежать в основі диференціації русалки (душа дівчини-утоплениці) і мавки (душа померлої до хрещення дитини)⁸⁶. Проте в усіх випадках мавка чи русалка є органічним “продовженням” душі — душа померлого перетворюється в міфічну істоту, у ній “матеріалізується”.

У “Лісовій пісні” Лесі Українки цей мотив трактується інверсійно – бездушне тіло поступово трансформується у душу, переростає у неї.

У збірнику Оскара Кольберга “Rokucie” знаходимо мотив бездушності мавки як міфічної істоти: одяг мавок “тонкий, прозорий, спадає недбало на утліле тіло. Їх бистрих, блискучих очей не гріє людська душа (виділення наше. – Р. М.)”⁸⁷. На цей запис О. Кольберга посилається В. Гнатюк у “Нарисі української міфології”. У жодних інших українських матеріалах цей мотив, такий характерний для Лесиного образу Мавки, не згадується.

Відсутність людської душі у Мавки є початковим етапом трансформації образу в драмі. Мавка постає на початку твору уособленням тілесного безсмертя (“Мені здається, що жила я завжди...”). Однак поступове входження її в людський світ породжує в ній здатність відчувати й розуміти, як людина.

*...треба тільки слово знати,
то й у лісовичку може уступити
душа така саміська, як і наша*⁸⁸.

Однак не слово, що у драматичному дискурсі Лесі Українки часом трактується як таке, що не здатне вже впливати на зміну духовного континууму чи доводити сутність істини (“Кассандра”), а музика, голос Лукашевої вербової сопілки, що “промовляє” чи “оприявнює” складність невимовленого, породжує у Мавці здатність осягнути всю глибину людського світу почуттів (“твоя сопілка має кращу мову”):

*...душа твоя про те співає
виразно-щиро голосом сопілки*⁸⁹.

Мавка втрачає тілесне безсмертя і такою ціною здобуває безсмертну душу:

*...ти душу дав мені, як гострий ніж
дає вербовій тихій гілці голос*⁹⁰,
*а тіло “вільними іскрами вгору злетіло”*⁹¹.

Тіло її оновлюється через ряд реінкарнацій і перетворень, що у драмі зберігають логіку міфологічних метаморфоз, однак душа залишається самодостатньою, гармонійним та органічним еством високої духовності – Мавці стає властивим органічний внутрішній світ людини, який вона осягнула.

Таким чином, міфологічний образ стає “ідеальною” формою для ідеального змісту, коли у конкретно зримій, чітко окресленій

структурі образу, що легко сприймається, реалізується складна семантика авторських ідей, думок, морально-естетичних засад.

За силою художньої експресії, омовленості внутрішнього світу переживань, думок, почуттів, за повнотою розкриття всієї духовної палітри і філософії почуття до образу Мавки Лесі Українки стоїть близько образ Тетяни О. Кобилянської (“В неділю рано зілля копала”). Крім того, що типологічна схожість є у стилі організації духовного світу жіночих персонажів у двох авторів, є типологічна подібність і у послідовності трактування трагічного в обох творах – “діалектика трагедії проявляється в її життєстверджуючій наснаженості”⁹².

Подібність спостерігається і на рівні мотивів, що можна вважати спільними для обох творів – зрада кохання, покинутість жінки чи в образі Мавки, чи Тетяни, невідповідність духовного рівня закоханих – Мавки та Лукаша, Тетяни і Гриця, стан забуття, напівсну головних персонажів, що і в “Лісовій пісні”, і в повісті О. Кобилянської поступово переростає у божевілля, яке в обох творах трактується не негативно, а як стан духовної вищості і свободи особи.

Диференціювати підхід обох авторів до трактування цих образів можна насамперед у зверненні до міфу, у міфологізмі. Якщо Леся Українка обрала напрямок трансформації від міфологічної образної конкретики до мистецько-філософських, на цій основі реалізованих, узагальнень, від міфологічного образу до його “олюдненого” варіанту (можемо говорити про гіперміфологізм), то міфологізм у творі О. Кобилянської не такий відкритий і виявляється у зворотному напрямку. Літературний персонаж “втягується” у міфологічний контекст, акумулюючи нові значеннєві рівні, – від реального персонажа до міфологічної алузії (такий спосіб міфологізації літературного персонажа О. Кобилянська використовує і в повісті “Земля”, де образ Рахіри творить засобами фольклору: у ньому відобразилися народні демонологічні уявлення про упиря та відьму, а також циганський фольклорний елемент: авторка надає Рахірі певних демонічних рис, – це жінка-вамп; особливості міфопоетичного образотворення авторки відобразилися і в образі Маври, хтонічна природа якої постійно підкреслюється казковими мотивами та ознаками, що є рисами казкової Баби-Яги). Такий спосіб подання поглиблює емоційне сприйняття образу, увиразнює його психоемоційні контури.

Тетяна порівнюється з русалкою. Вже саме порівняння (“як русалка”) створює своєрідний підтекст, особливо якщо воно повторюється як смисловий акцент. Поступово таке акцентування приводить до часткового, а відтак і повного смислового ототожнення: два змістові рівні накладаються один на одного, реалістичність і міф взаємодіють, “просвічуючи” і доповнюючи один одного: “Тетяна виростає, розвивається в прекрасну справдішню лісову русалку”⁹³. Ця ідентифікація підкреслюється зовнішніми ознаками, що знаходять відповідність у фольклорних характеристиках образу русалок⁹⁴: “Висока, гнучка та білолиця. Особливо одним впадає вона кожному в очі, хоч би кому. Се своїм блідавим лицем”⁹⁵ (крім того, заквітчана, довгокоса, блукає лісом).

Зовнішня атрибутивна схожість і апеляція до імені міфологічного персонажа (тут мова йде не про еквівалентну заміну імені персонажа, а про певний момент його художньої трансформації⁹⁶) підсилюється мотивом потоплення Тетяни, що у фольклорній традиції відповідає народним уявленням про виникнення мавки/русалки (“східнослов'янські русалки – це здебільшого душі утоплениць”⁹⁷). Таким чином, у творі маємо взаємозумовленість імені міфологічного персонажа і мотиву, що найтісніше з ним пов'язаний: образ русалки одночасно асоціюється з потопанням; саме ж потопання дівчини-красуні викликає аналогію з образом русалки.

Спільним для драми Лесі Українки і повісті О. Кобилянської є мотив метаморфози дівчини-мавки-русалки в об'єкт рослинного світу, хоч і наявний різний рівень поетичної символізації і спостерігається неоднакова дистанція від архаїки міфологічного мислення.

У прозовій пісні О. Кобилянської маки як атрибут зовнішньої краси Тетяни і метафоричне втілення її духовної суті – це символ, тут немає прямого перетворення дівчини в квітку, квіти вирости на тому місці, де вона втопилась, чим і порушено логіку первісного міфу. Характерний для балади мотив метаморфози ще далі відходить від анімістичних уявлень, яскраво поетизуючись через непряме ототожнення дівчини і квітки (немає жодної вказівки на метаморфозу, вона мислиться узагальнено, висновується з підтексту – не дівчина, а її почуття, душевний стан символізується квіткою).

У “Лісовій пісні” Мавка перетворюється у вербу, і тут структура міфологічної метаморфози збережена: істота стає

деревом, і це перетворення зберігає свою конкретно-візуальну форму, воно є матеріально відчутним, зримим (“Мавка змінюється раптом у вербу з сухим листом та плакучим гіллям”⁹⁸). Однак поряд з тим у творі є й духовна трансформація, що споріднена з категорією метампсихози, оскільки Мавка вже втратила тіло, а дістала тільки душу, яка згодом говоритиме голосом сопілки, але не буде самою сопілкою.

Проте в обох випадках перевтілення в цілому зберігає загальну концептуальну ідею міфологічного світогляду, – це вічність життя, що змінює форму, але все ж триває; це ідея незнищенності душі.

Ситуативна формула, що є *loci communes* у народних переказах про мавок і русалок, – зустріч з юнаком, чоловіком – теж реалізується у драмі Лесі Українки в оберненому до наявного у фольклорі значенні. Традиційна заборона знатися з мавками та русалками, що зваблюють і занапащають людей, стає такою для самої Мавки.

Не задивляйся ти на хлопців людських.

*Се лісовим дівчатам небезпечно...*⁹⁹ –

застерігає Лісовик Мавку. Весь трагізм і згубність входження у людський світ Мавка відчула потім на власній долі.

В українському фольклорі мавки переважно представлені як звабліві спокусниці, молоді, гарні дівчата, що здебільшого шукають собі в жертву молодого чоловіка, щоб після веселих забав залоскотати його на смерть¹⁰⁰ або заманити його і завести у безвісті¹⁰¹. Відповідність традиційним уявленням у літературній версії міфологічного образу мавки зберігає М. Коцюбинський у повісті “Тіні забутих предків” – Івана зваблює і спонукає до смерті Мавка-Марічка. Лесина Мавка сама є зваблена Лукашем, співом його душі:

Як солодко грає,

як глибоко крає,

*розтинає білі груди, серденько виймає!*¹⁰²

Інверсований вигляд має і мотив шлюбу з людським хлопцем, позаяк, за свідченням фольклористів, мавки ні за яких обставин не вступають у шлюб з людиною¹⁰³, навіть якщо їх до того змушує сама людина, вона, мавка, втікає¹⁰⁴. Овіяний чарами і магією весняного лісу, Лукаш і не зчужся, як душі їх зріднились. Однак цей мотив швидше наділений рисами інтимного еднання

двох закоханих сердець, ніж відповідає традиційному погляду на шлюб як на унормований у соціумі порядок укладання людських відносин:

Мавка:

*Ні,
ти сам для мене світ, миліший, кращий,
ніж той, що досі знала я, а й той
покращав, відколи ми поєднались.*

Лукаш:

То ми вже поєднались?

Мавка:

*Ти не чуєш,
як солов'ї весільним співом дзвонять*¹⁰⁵.

У фольклорних джерелах часом наводиться мотив вампіризму, що пов'язаний із міфологічним образом мавки¹⁰⁶. Цей мотив рідкісний і не є визначальним для в цілому незлобливого образу лісової панни (цю ознаку можна швидше вважати наслідком еволюції міфообразу чи результатом зближення, контамінації з надзвичайно популярним у фольклорі образом упиря). Проте цей мотив присутній у структурі "Лісової пісні", і завдяки йому у драмі поглиблюється звучання трагізму розірваності двох світів, що, зрештою, "сугестивне оптимізм свідомого вибору, жертви"¹⁰⁷.

Жертвою кохання з людським хлопцем є сама Мавка. Мотив вампіризму яскраво демонструє кваліть людської істоти. Ще в момент першої зустрічі Мавка застерігає Лукаша від жорстокого ставлення до всього живого в лісі:

Не точи! Се кров її.

*Не пий же крові з сестроньки моєї*¹⁰⁸.

Оберненість цього фольклорного мотиву у драмі підкреслюється перетворенням Лукаша у вовкулаку, його приреченістю прагнути крові і ніколи не втамувати своєї вовкулацької ненаситності:

*Хай прагне крові людської, — не вгасить
своєї муки злої*¹⁰⁹

Жертвність Мавки трагічно-велична, породжена шляхетністю, щирістю почуття, вірністю самій собі у своєму коханні. Вона вберігає хату Лукаша від Злиднів і віддає їм "кров свою". Мавка намагається навчити Лукаша, як вжитися в гармонію природи, як подолати фатальну роздертість його душі, прагне вселити в

нього волю і таким чином повернути людині втрачений нею рай, але сама втрачає те, що найдорожче:

*тільки ж сама я не маю вже волі!*¹¹⁰.

Повернувши Лукашеві людську подобу, Мавка втрачає свою “лісову” ідентичність, вона магічним словом врятувала того, хто зрадив її:

Не гідна ти дочкою ліса зватись!

Бо в тебе дух не вільний лісовий,

*а хатній рабський!*¹¹¹

Відтак у “Лісовій пісні” важливою є інверсія ролей людини і міфічної істоти, що особливо сприяє творенню трагічного ферменту у фактурі міфологічного образу, раніше йому не притаманного.

Засадничим моментом трансформації образу Мавки у Лесиній драмі є творення мотиву кількарівневого перетворення – від перевдягання до реінкарнації. Однак навіть саме перевдягання у драмі постулює зміну статусу, що формує нову якість образу. Перевдягання у п’есі пов’язане не лише з Мавкою. Одяг Лісовика якнайповніше відображає плин міфологічного часу – циклічність змін у природі, пір року: то “у брунатному вбранні барви кори, у волохатій шапці куниці”¹¹², то “у довгій киреї барви старого золотого з темно червоною габою внизу, навколо шапки обвита гілка достиглого хмелю”¹¹³, то “у сірій свиті і в шапці з вовчого хутра”¹¹⁴. Крім того, одяг його символізує певний акціональний код (шапка з вовчого хутра прямо актуалізує зв’язок Лісовика з моментом метаморфози Лукаша у вовкулаку).

Одяг Мавки відображає відповідний її статус, він стає значущим. Пробудившись у нутрі старої верби (“Як довго я спала...” – вже цими словами виявляється контекст причетності образу до казкової епіки – “спляча красуня-царівна”), Мавка з’являється в “нейтральних” барвах первинного фольклорного прототипу – “в ясно-зеленій одежі, з розпущеними чорними, з зеленим полиском, косами”¹¹⁵. Поступове входження у людський світ і пристосування до нього супроводжується зміною її внутрішньої суті, а відтак і одягу (у народних переказах мавки та русалки насамперед квітами затикають коси, закріплюються; Мавка не вдягала свого вінка, бо квіти з того часу вже втратили барви: “Я ж досі не закріплена!”¹¹⁶; Лукаш сам закріплює її світлячками): “Мавка виходить з хати перебрана: на їй сорочка з десятки, скупі пошита і латана на плечах, вузька спідничка

з набиванки і помнятий фартух з димки”¹¹⁷. Перевдягання для неї загрожує трагедією втрати свободи, самої себе заради вірності коханню (слова є своєрідним контрастом до її вбрання: “Убрана по-буденному, а править / таке, немов на свято орацію!”¹¹⁸). Однак суть, душа її змінилась (“та ще останній сором / їй не дає жебрачкою зробитись”¹¹⁹ – каже Лісовик), і навіть барвисті шати царівни, приготовані Лісовиком для неї, не міняють “смертельної блідості” її обличчя, не дають блиску її телер уже “темним” очам (а раніше Лукаш не міг вгадати, якої вони барви – так швидко в них мінявся іскристий відблиск).

Нова іпостась Мавки – це полонянка, що вкривається чорною киреєю Марища, яка символізує глибокий сон, омертвіння.

Зменшення барвистості вбрання Лесиної Мавки символічно відображає поступову зміну внутрішньої сутності людини, її душі, втрату власної ідентичності і переродження у новій якості. Закономірно, що перевдягання у драмі посилюється рядом перевтілень, що зберігають логіку і структуру міфологічних метаморфоз¹²⁰. “Перетворення/перевтілення дає той досвід, без якого не досягти зрілості, те, недоступне ні лише в лісовому, ні лише в людському світі, знання, мудрість, що здобуваються через осягнення межі, взаємопереходів природного й людського”¹²¹.

Типологічну спорідненість щодо прийому трансформації міфологічного образу (перевдягання/перевтілення – зміна статусу) з Лесиним образом Мавки виявляє образ Русалки у драматичній поемі Олександра Олеся “Над Дніпром” (1911). Демонологічний персонаж у п’єсі Олександра Олеся є досить схематичним, позбавлений художньої експресії і високого рівня узагальненості (хоч деякі дослідники вбачають в ньому цілісність і довершеність¹²²). У драмі контамінуються два плани вираження – патетично-героїчний та інтимний, які автор будує на завізованому в епіграфі мотиві спалювання людьми русалок, що приносять з собою нещастя.

У слов’янському фольклорі цей жіночий демонологічний образ асоціюється з категорією волі, свободи необмеженості чи навіть свавільності (грайливість, рухливість), що виявляються у тісному зв’язку із природною стихією. Чи не найяскравіше ці риси волелюбності і прагнення до волі відобразилися в образі південнослов’янської вили, що генетично споріднена з

образом мавки чи русалки. Прикметно, що й Лесина Мавка з подивом говорить про втрату волі-свободи:

Ну, як-таки, щоб воля та пропала?

*Се так колись і вітер пропаде!*¹²³

Мотив переодягання у творі Олександра Олеся має несподіваний контрастний ефект на фоні символічного наближення весни: гул “запопленого дзвону”, містична з’ява Дніпра-Водяника, що закликає “до бою, / За красну весну”, говорить про смерть “зимового сну” і про “дух волелюбний”, що “живе ще в тілах” обертається для русалок втратою раю. Оголеність і еротизм русалки, яким вона наділена у фольклорі¹²⁴, її витонченість і граційність¹²⁵ змінюються утлістю вбрання, поверненням до статусу людської істоти, якою вона була за життя, чи навіть більше – тепер русалки стають наймичками, жебрачками:

Тікаймо, не гаймось

*Та в найми наймаймось!*¹²⁶

Ефект контрасту посилюється через закріпленість у свідомості реципієнта художнього тексту ряду характерних ознак, притаманних фольклорному образу: вже сама згадка про того чи іншого фольклорного персонажа “викликає у носія фольклорної традиції певне коло уявлень [...], вже сама номенклатура героїв вказує на закріпленні у традиційно-фольклорному стереотипі основні риси”¹²⁷. Русалки нерідко зображуються у повір’ях як царівни, що мешкають у підводних хрусталивих палатах¹²⁸. У драмі Олександра Олеся зміна зовнішності русалок (“заплітайтеся, коси, / Намисто зривайся, / Серпанку, не майся”¹²⁹) детермінується акціональним кодом їх поведінки: “Русалки, одягнені в звичайне вбрання, несміло підходять, вклоняються”¹³⁰, вони “примушені блукати, / Щоб де-небудь в найми стати”¹³¹.

У контексті художньої апробації ритуалами вигнання/викурювання русалок у драмі Олександра Олеся виведено ліричний мотив кохання русалки до юнака, що типологічно споріднений із ранньою баладою Лесі Українки “Русалка” (1885): в обох творах міфологічний образ пасивно-страдницький, сумовито-розпачливий (близький до образу русалки у баладах Т. Шевченка “Утоплена”, “Русалка”); жертвовно-відданий своєму коханню (така гіпертрофована чуттєвість протиставлена “холоднокровності” фольклорно-міфологічного прототипа):

І все ж, кого люблю без краю,

*Кого не зраджу вік віків!*¹³²

З іншого боку, образ Олесевої Русалки-наймички виявляє окремі елементи і ситуативні мотиви, що асоціюються з трансформованим образом Мавки у драмі Лесі Українки: Русалка-Оксана наділена душею, яку отрує дим і чад людських вогнів; як і Мавка, змінити хоче своє вбрання: “Не задушю свого кохання, — / Признаюсь, скину се убрання / І зачарую...”¹³³. Навіть мотив перевтілення/спалення слугує типологічним містком між двома драмами. Однак символістському етюдіві Олександра Олеся бракує глибинного змісту, натомість Леся Українка розгортає “трагічну концепцію буття”, де міфологічний образ є реалізацією сприйняття людини — як дисгармонійної іпостасі, “у якій сила розуму і духу переросла можливості матеріальної оболонки”¹³⁴.

Зміна семантичної структури міфологічного образу у літературному творі перманентно зумовлюється накладанням двох планів вираження — реального, людського, і міфічного. Якщо у Лесі Українки міфологічний образ олюднюється, йому притаманні риси цілісної людської особистості (Мавка, Лісовик, Русалка), то міфологізм Олександра Олеся, М. Коцюбинського, О. Кобилянської проявляється у зворотному напрямку — людський персонаж міфологізується, міфологічні уявлення напластовуються на реальний образ: літературний образ людини вростає у міфологічний контекст.

¹ Зварич І. Міф у генезі художнього мислення. — Чернівці: Золоті литаври, 2002. — С. 95.

² Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму (Літературознавчі студії). — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. — С. 199.

³ Борисюк Т. О. Мавка у творчості Івана Франка і Лесі Українки: типологія чи контактні зв'язки? // Українське літературознавство. — Вип. 50. — Львів, 1988. — С. 60.

⁴ Пономарьов П. Фольклорні джерела “Лісової пісні” Лесі Українки // Матеріали до вивчення історії української літератури. — Київ, 1961. — С. 201

⁵ Поліщук Я. Естетика міфу і міфологічний горизонт раннього українського модернізму. Автореферат дис. ... доктора філол. наук. — Київ, 2000. — С. 5.

⁶ Агеева В. Неоромантичне двосвіття “Лісової пісні” // “Ім промовляти душа моя буде”. “Лісова пісня” Лесі Українки та її інтерпретації. — Київ: Факт, 2002. — С. 7.

⁷ Пономарьов П. Вказана праця. — С. 205.

⁸ Петров В. “Лісова пісня” // “Ім промовляти душа моя буде”. “Лісова пісня” Лесі Українки та її інтерпретації. — Київ: Факт, 2002. — С. 168.

⁹ Там само.

¹⁰ Борисюк Т. Мавка у творчості Івана Франка і Лесі Українки: типологія чи контактні зв'язки? // Українське літературознавство. — Вип. 50. — Львів, 1988. — С. 60-67.

¹¹ Зеров М. Леся Українка. Критико-біографічний нарис // Зеров М. Зібрання творів: У 2-х тт. — Київ:

¹² Пономарьов П. Вказана праця. — С. 203.

¹³ Петров В. “Лісова пісня” // “Ім промовляти душа моя буде”. “Лісова пісня” Лесі Українки та її інтерпретації. — Київ: Факт, 2002. — С. 149-150.

¹⁴ Там само.

¹⁵ Гундорова Т. *Femina Melancholica*. Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. — Київ: Критика, 2002. — С. 76-77.

¹⁶ Чопик Р. Переступний вік (українське письменство на зламі ХХ ст.). — Львів-Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. — С. 185.

¹⁷ Пономарьов П. Вказана праця. — С. 202.

¹⁸ Агеева В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. — Київ: Либідь, 1999. — С. 214.

¹⁹ Соколова В. К. Об историко-этнографическом значении народной поэтической образности (Образ свадьбы-смерти в славянском фольклоре) // Фольклор и этнография. Связи фольклора с древними представлениями и обрядами. — Ленинград: Наука, 1977. — С. 188.

²⁰ Про це див.: Померанцева Э. В. Мифологические персонажи в русском фольклоре. — Москва: Наука, 1975.

²¹ Давидюк В. Ф. Українська міфологічна легенда. — Львів: Світ, 1992. — С. 101.

²² Там само. — С. 102.

²³ Зеленин Д. К. Очерки славянской мифологии. Умершие неестественной смертью и русалки. — Петербург, 1916; Милорадович В. П. Заметки о малорусской демонологии // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. — Київ: Либідь, 1991. — С. 412-415.

²⁴ Веселовский А. М. Разыскания в области русского духовного стиха. — Сб. ОРЯС АН. — СПб., 1890; Давидюк В. Ф. Українська міфологічна легенда. — Львів: Світ, 1992. — С. 98-102.

²⁵ Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу. — Т. II. — Москва, 1868. — С. 340-355; Гнатюк В. Нарис української міфології. — Львів: Інститут народознавства НАН України, 2000. — С. 126-132.

²⁶ Виноградова Л. Н. Мифологический аспект полесской “русальной” традиции // Славянский и балканский фольклор. Духовная культура Полесья на общеславянском фоне. — Москва: Наука, 1986. — С. 88.

- ²⁷ Соколова В. К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов (XIX – нач. XX вв.). – Москва: Наука, 1979. – С. 222.
- ²⁸ Мифы народов мира. Энциклопедия. – Т. II. – Москва: Советская энциклопедия, 1988. – С. 390.
- ²⁹ Там само. – С. 87.
- ³⁰ Давидюк В. Ф. Українська міфологічна легенда. – Львів: Світ, 1992. – С. 102.
- ³¹ Там само. – С. 100.
- ³² Kolberg O. Pokucie. Obraz etnograficzny. – Т. III. – Kraków, 1882. – S. 97 100.
- ³³ Wójcicki K.W. Rusalki // Klechdy, starożytnie podania i powieści ludu Polskiego i Rusi. – Warszawa, 1972. – S. 235.
- ³⁴ Гнатюк В. Знадоби до галицько-руської демонології // Етнографічний збірник. – Т. XV. – Львів, 1903. – С. 191-192; Гнатюк В. Нарис української міфології. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2000. – С. 126-132.
- ³⁵ Шухевич В. Гуцульщина. – Львів, 1905. – Т. V. – С. 200-201.
- ³⁶ Соколова В. К. Вказана праця. – С. 222.
- ³⁷ Померанцева Э. В. Мифологические персонажи в русском фольклоре. – Москва: Наука, 1975. – С. 87-88.
- ³⁸ Там само.
- ³⁹ Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму (Літературознавчі студії). – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. – С. 138.
- ⁴⁰ Там само.
- ⁴¹ Там само.
- ⁴² Померанцева Э. Ф. Мифологические персонажи в русском фольклоре. – Москва: Наука, 1975. – С. 74.
- ⁴³ Давидюк В. Ф. Українська міфологічна легенда. – Львів: Світ, 1992. – С. 57.
- ⁴⁴ Померанцева Э. Ф. Вказана праця. – С. 80.
- ⁴⁵ Там само. – С. 213.
- ⁴⁶ Там само. – С. 218.
- ⁴⁷ Борисюк Т. Вказана праця. – С. 61.
- ⁴⁸ Афанасьев А. Вказана праця. – С. 346.
- ⁴⁹ Зеленин Д. Тотемы-деревья в сказаниях и обрядах европейских народов. – Москва-Ленинград: Изд-во АН СССР, 1937. – 77 с.
- ⁵⁰ Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу. – Москва, 1862. – Т. II. – С. 347.
- ⁵¹ Там само. – С. 348.
- ⁵² Костомаров М. Славянская мифология. – С. 227-228, 242.
- ⁵³ Гнатюк В. Знадоби до галицько-руської демонології // Етнографічний збірник. – Т. XV. – Львів, 1903. – С. 191.

⁵⁴ Онищук А. Матеріали до гудульської демонології // Матеріали до української етнології. – Т. XI. – Львів, 1909. – С. 56-59.

⁵⁵ Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу (Ескіз української міфології). – Київ: Обереги, 1992. – С. 47-51.

⁵⁶ Онищук А. Матеріали до гудульської демонології // Матеріали до української етнології. – Т. XI. – Львів, 1909. – С. 59.

⁵⁷ Онищук А. Народний календар. Звичай і вірування до поодиноких днів у році // Матеріали до української етнології. – Т. XV. – Львів, 1912. – С. 48.

⁵⁸ Див.: Померанцева Э. Ф. Мифологические персонажи в русском фольклоре. – Москва: Наука, 1975. – С. 74, 76, 79; Соколова В. К. Весенне-летние календарные обряды русских украинцев и белорусов (XIX – нач. XX вв.). – Москва: Наука, 1979. – С. 201-202; Виноградова Л. Н. Мифологический аспект полесской “русальной” традиции // Славянский и балканский фольклор. Духовная культура Полесья на общеславянском фоне. – Москва: Наука, 1986. – С. 88-93.

⁵⁹ Лобода А. М. Лекции по теории словесности. – Киев, 1910. – С. 27.

⁶⁰ Рыбаков Б. А. Русалки и бог Симаргл-Переплут // Советская археология. – 1967. – № 2. – С. 106.

⁶¹ Афанасьев А. Вказана праця. – С. 296.

⁶² Боровський Я. С. Світогляд давніх киян. – Київ: Наукова думка, 1992. – С. 118.

⁶³ Українка Леся. Зібрання творів: У 12-ти тт. – Т. 5. – Київ: Наукова думка, 1976. – С. 265.

⁶⁴ Там само. – С. 270.

⁶⁵ Дзензелівський Й. Лексика демонології у драмі-феєрії Лесі Українки “Лісова пісня” // “Ім промовляти душа моя буде”. “Лісова пісня” Лесі Українки та її інтерпретації. – Київ: Факт, 2002. – С. 201; Давидюк В. Ф. Українська міфологічна легенда. – Львів: Світ, 1992. – С. 100-101. Про те ж див.: Гнатюк В. Нарис української міфології. – Львів: Ін-т народзн-ва НАН України, 2000. – С. 126.

⁶⁶ Пономарьов П. Вказана праця. – С. 207; Кулінська Л. П. Поетика Лесі Українки. – Київ: В-во Київського ун-ту, 1967. – С. 237.

⁶⁷ Петров В. “Лісова пісня” // “Ім промовляти душа моя буде”. “Лісова пісня” Лесі Українки та її інтерпретації. – Київ: Факт, 2002. – С. 151.

⁶⁸ Агеева В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки у постмодерній інтерпретації. – С. 209.

⁶⁹ Головацький Я. Ф. Виклади давньослов'янських легенд, або міфологія. – Київ: Довіра, 1991. – С. 88.

⁷⁰ Українка Леся. Зібрання творів: У 12-ти тт. – Т. 5. – Київ: Наукова думка, 1976. – С. 275.

⁷¹ Словник символів культури України / За заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, М. К. Дмитренка. — Київ: Міленіум, 2002. — С. 109.

⁷² Українка Леся. Зібрання творів: У 12-ти тт. — Київ: Наукова думка, 1976. — Т. 5. — С. 292.

⁷³ Знойко О. П. Міфи Київської землі на події стародавні. — Київ: 1989. — С. 118.

⁷⁴ Виноградова Л.Н. Мифологический аспект полесской “русальной” традиции // Славянский и балканский фольклор. Духовная культура Полесья на общеславянском фоне. — Москва: Наука, 1986. — С. 90; Пропп В. Я. Русские аграрные праздники // Опыт историко-этнографического исследования. — Ленинград: 1963. — С. 68-69; Шейн П. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края. — СПб., 1887. — Т. I, ч. I. — С. 197. Див.: Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу (Ескіз української міфології). — Київ: Обереги, 1992. — С. 47.

⁷⁵ Поліщук Я. Естетика міфу і міфологічний горизонт раннього українського модернізму. Автореф. дис. ... доктора філол. наук. — Київ, 2000. — С. 18.

⁷⁶ Українка Леся. Зібрання творів: У 12-ти тт. — Київ: Наукова думка, 1976. — Т. 5. — С. 217.

⁷⁷ Агеева В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. — С. 199.

⁷⁸ Там само.

⁷⁹ Українка Леся. Зібрання творів: У 12-ти тт. — Київ: Наукова думка, 1976. — Т. 5. — С. 219.

⁸⁰ Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму (Літературознавчі студії). — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. — С. 131.

⁸¹ Петров В. П. Фольклор і проблема балто-слов'янської спільності // Слов'янське літературознавство і фольклористика. — Вип. 5. — Київ: Наукова думка, 1970. — С. 71.

⁸² Дзензелівський Й. Лексика демонології у драмі-феєрії Лесі Українки “Лісова пісня” // “Ім промовляти душа моя буде”. “Лісова пісня” Лесі Українки та її інтерпретації. — Київ: Факт, 2002. — С. 203.

⁸³ Шухевич В. Гуцульщина. — Т. V. — Львів, 1909. — С. 200.

⁸⁴ Онищук А. Матеріали до гуцульської демонології. — С. 56.

⁸⁵ Гнатюк В. Нарис української міфології. — Львів: Ін-т народознавства НАН України, 2000. — С. 129; Зеленин Д. К. Очерки русской мифологии. — Пг., 1916. — С. 198.

⁸⁶ Соколова В. К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов (XIX — нач. XX вв.). — Москва: Наука, 1979. — С. 214; Виноградова Л. Н. Мифологический аспект полесской “русальной” традиции // Славянский и балканский фольклор. Духовная культура Полесья на общеславянском фоне. — Москва: Наука, 1986. — С. 90-91.

- ⁸⁷ Kolberg O. Pokucie. Obraz etnograficzny. – Т. III. – Kraków, 1882. – С. 99.
- ⁸⁸ Українка Леся. Зібрання творів: У 12-ти тт. – Київ: Наукова думка, 1976. – Т. 5. – С. 247.
- ⁸⁹ Там само. – С. 250.
- ⁹⁰ Там само. – С. 292.
- ⁹¹ Там само.
- ⁹² Поліщук Я. О. Контекст трагедії і трагедійний жанр Лесі Українки // Вісник Житомирського державного педагогічного університету. – 2001. – № 7. – С. 116.
- ⁹³ Кобилянська О. Твори в 2-х тт. – Т. 2. – Київ: Дніпро, 1983. – С. 324.
- ⁹⁴ Пор.: Wójcicki K.W. Rusalki // Klechdy, starożytne podania i powieści ludu Polskiego i Rusi. – Warszawa, 1972. – S. 235. Kolberg O. Pokucie. Obraz etnograficzny. – Т. III. – Kraków, 1882. – S. 97-100.
- ⁹⁵ Кобилянська О. Твори в 2-х тт. – Т. 2. – Київ: Дніпро, 1983. – С. 324.
- ⁹⁶ Лотман. Ю.М. Миф – имя – культура // Избранные статьи: В 3-х тт. – Т. 1. – Таллинн: Александра, 1992. – С. 65.
- ⁹⁷ Кісь О. Дівчина-русалка: зваба безодні (імпліцитний код) // THANATOS. Студії з інтегральної культурології. – Львів: Ін-т народознавства НАН України, 1996. – С. 106.
- ⁹⁸ Українка Леся. Зібрання творів: У 12-ти тт. – Т. 5. – Київ: Наукова думка, 1976. – С. 279.
- ⁹⁹ Там само. – С. 214.
- ¹⁰⁰ Чубинский П. П. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край. – СПб., 1872. – Т. 1. – С. 206.
- ¹⁰¹ Онищук А. Матеріали до гуцульської демонології. – С. 58.
- ¹⁰² Українка Леся. Зібрання творів: У 12-ти тт. – Т. 5. – Київ: Наукова думка, 1976. – С. 219.
- ¹⁰³ Давидюк В. Ф. Українська міфологічна легенда. – Львів: Світ, 1992. – С. 101.
- ¹⁰⁴ Онищук А. Вказана праця. – С. 59.
- ¹⁰⁵ Українка Леся. Зібрання творів: У 12-ти тт. – Т. 5. – Київ: Наукова думка, 1976. – С. 233-234.
- ¹⁰⁶ Шухевич В. Гуцульщина. – Львів, 1908. – Т. V. – С. 200; Онищук А. Вказана праця. – С. 59.
- ¹⁰⁷ Поліщук Я. О. Контекст традиції і трагедійний жанр Лесі Українки. – С. 116.
- ¹⁰⁸ Українка Леся. Зібрання творів: У 12-ти тт. – Київ: Наукова думка, 1976. – Т. 5. – С. 215.
- ¹⁰⁹ Там само. – С. 271.
- ¹¹⁰ Там само. – С. 253.

- ¹¹¹ Там само. — С. 271.
- ¹¹² Там само. — С. 212.
- ¹¹³ Там само. — С. 264.
- ¹¹⁴ Там само. — С. 270.
- ¹¹⁵ Там само. — С. 213. Пор. Фольклорні матеріали про зовнішній вигляд мавок К. Вуйціцького, О. Кольберга, В. Гнатиюка, В. Соколової, Е. Померанцевої.
- ¹¹⁶ Там само. — С. 236.
- ¹¹⁷ Там само. — С. 247.
- ¹¹⁸ Там само. — С. 250.
- ¹¹⁹ Там само.
- ¹²⁰ Яшуржинский Х. П. О превращениях в малоросских сказках // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. — Київ: Либідь, 1991. — С. 559.
- ¹²¹ Агеєва В. Поетеса зламу століть. Творчість Леси Українки у постмодерній інтерпретації. — С. 212.
- ¹²² Чернова Ірина Вікторівна. Міфопоетика творчості Олександра Олеся. Автореферат дис. ...канд. філол. наук. — Запоріжжя, 1999. — С. 7.
- ¹²³ Українка Леся. Зібрання творів: У 122-ти тт. — Київ: Наукова думка, 1976. — Т. 5. — С. 215.
- ¹²⁴ Гнатюк В. Нарис української міфології. — Львів: Інститут народознавства НАН України, 2000. — С. 129-132.
- ¹²⁵ Wójcicki K.W. Rusalki // Klechdy, starożytne podania i powieści ludu Polskiego i Rusi. — Warszawa, 1972. — S. 235.
- ¹²⁶ Олесь Олександр. Твори в 2-х тт. Драматичні твори. Проза. Переклади. — Київ: Дніпро, 1990. — Т. 2. — С. 41.
- ¹²⁷ Бріцина Б. О. Традиційні персонажі соціально-побутової казки // Народна творчість та етнографія. — 1983. — № 1. — С. 31.
- ¹²⁸ Гнатюк В. Нарис української міфології. — Львів: Інститут народознавства НАН України, 2000. — С. 129.
- ¹²⁹ Олесь Олександр. Твори в 2-х тт. Драматичні твори. Проза. Переклади. — Київ: Дніпро, 1990. — Т. 2. — С. 41.
- ¹³⁰ Там само. — С. 47.
- ¹³¹ Там само.
- ¹³² Там само. — С. 48.
- ¹³³ Там само. — С. 56.
- ¹³⁴ Кузякина Н. Украинская драматургия начала XX века. Пути обновления (на материале драм Леси Украинки). — Ленинград, ЛГИГМИК, 1978. — С. 15.