

Наталя МАЛЮТІНА

**ПОЕТИКА ПЕРЕВТІЛЕНЬ ПЕРСОНАЖІВ
У «ЛІСОВІЙ ПІСНІ» ЛЕСІ УКРАЇНКИ**

Драма-феєрія Лесі Українки «Лісова пісня» сприймається літературознавцями як унікальне явище, оскільки міфопоетичне осмислення дійсності авторкою набуває нової якості — трансформується у власне авторську міфопоетику. Плідним видається намір лесезнавців простежити, як міфологічне стає явищем художньої свідомості, оскільки, на думку Я. Поліщука, «міфопоетичні аспекти «Лісової пісні» жодною мірою не можна зводити до спроби реанімувати первісну міфологію... Немає підстав говорити в цьому випадку також про використання міфу як частковий тактичний прийом або про імітацію міфологічного сюжету. Задум письменниці полягав у творенні парарелігійного інтелектуально-духовного простору, в якому б органічно поєднувалися

Н. Малиютина: Поетика перевтілень персонажів у «Лісовій пісні»

одвічні архетипи та ритуальні форми, міфологічні моделі, елементи культурного досвіду пізнішого, тобто структурованого людського суспільства і, нарешті, ідеальне уявлення про високу духовність як «річ у собі», що водночас піддається осягненню як елітний плід культури, але не піддається раціональному пізнанню чи «запрограмуванню» [8, 3].

Полісемантичність жанрового визначення «драма-феєрія» дає дослідникам простір для обговорення і дебатів навколо аспектів казкового та міфологічного в п'єсі. Розставити певні акценти в цій науковій полеміці намагається Л. Скупейко в статті «Казка і міф у драмі Лесі Українки «Лісова пісня». Враховуючи авторську відмову від визначень «драма-казка», «драма-фантазія», а також проаналізувавши сюжетні мотиви, образну систему, хронотоп «Лісової пісні», Л. Скупейко доходить висновку, що, «...зберігаючи ілюзію казки, Леся Українка прагнула наповнити її символічним змістом, вписати в міфопоетичну структуру драми загалом» [10, 65].

Аргументація дослідника зводиться до того, що філософія драми народжується в площині міфопоетики й «...претендує на осягнення найуніверсальніших істин буття й свідомості» [10, 56]. По-друге, на думку Л. Скупейка, міфологізація зображуваного досягається завдяки дотриманню «основних концептів архаїчної «онтології» та перенесенню художнього в «площину трансцендентної (сакралізованої) реальності» [10, 57].

Міфологізація в «Лісовій пісні» простежується і на рівні відтворення природного світу як «топографічної моделі ритуально-міфологічної схеми». При цьому зберігається спільність семантики драматичного дійства з самою природою міфу, зміст якого, за концепцією В. Топорова, полягає в переказі про ритуал, теофанію. Отже, в міфопоетичному сприйнятті драма — ритуальне дійство, в якому простір контамінується зі Всесвітом, що активізує численні архаїчні архетипи, міфологічно-казкові моделі, міфопоетичні мотиви.

Відтак викликає сумнів теза Л. Скупейка щодо відсутності в «Лісовій пісні» бодай жодного міфологічного чи казкового мотиву, на якому будується драма [див. 10, 57].

Вірогідно, що таким міфопоетичним мотивом можна вважати мотив перевтілення Душі (маються на увазі численні трансформації Мавки та Лукаша). Цією міфопоетичною моделлю Леся Українка відкриває новий модус сприйняття діалектики буття та особистісної свідомо-

сті — екзистенційний, в якому екзистенція випереджає есенцію, існування — сутність.

У драматургічній концепції Лесі Українки активізована ідея безпосереднього буття крізь художнє «переживання» творця, що її розробляла екзистенціалістська філософія, зокрема М. Гайдеггер, пов'язуючи саме поняття «екзистенції», «екзистування» з виходом особистості за межі буття та самопроекуванням. Процеси екзистування зумовлені самою природою поетичного мистецтва, відкритого сприйняттю істини.

Драматична колізія «Лісової пісні» Лесі Українки розгортається між планом буття і планом існування, що актуалізує екзистенційний модус міфопоетичного дійства. Ланцюг феєричних перевтілень персонажів п'єси органічно вплетений у духовно-космогонічні трансформації, що здійснюються в наскрізному дійстві складної надбудови. Такий природний контекст існування з центральною смислоутворюючою міфологемою Світового дерева [див. 10, 58] завдає як парадигматику драматичного дійства, так і координати міфопоетичного руху.

До речі, Я. Поліщук пропонує розглядати авторську модель світу в «Лісовій пісні» у вертикальній, горизонтальній та хронометричній проєкціях. «Вертикальний зріз виявляє балансування *sacrum* у вимірах трьох онтологічних світів, трьох станів матерії, які існують не відособлено один від одного, а мають здатність до взаємопереходу, трансформації. Це сон (буття у сні), земне буття та за-буття (смерть)» [8, 4].

Цілком слушно дослідник вбачає в експозиції драми сюжет первісного міфу світотворення. Однак слід зауважити, що зерна космогонічних міфопаралелей «проростають» уже у пролозі п'єси.

Текст ремарки до прологу має знакову природу: задається константа космогонічного акту (провесна — передвибуховий творчий стан природи). «Предковічний ліс на Волині», вкритий містичною пеленою туману, що прориває вируюча сила життя (природи), втілена в образі «Того, що греблі рве». Зовнішній вигляд та поведінка цього персонажа передають ідею чоловічого начала, суперечливого за своєю природою: буяння життя, активність волевиявлення співіснують у цьому образі з силою руйнування. Образ «Того, що греблі рве», як і всі інші макро- та мікрообрази прологу, пов'язаний із символікою водної стихії, що створює міфопоетичну ситуацію, передуючу акту творіння, — народження кохання.

Н. Малиютина: Поетика перетілень персонажів у «Лісовій пісні»

Стихія води містить закодовану символіку первинного хаосу, що очікує оживлення святим духом. Водночас ця рухлива магма набуває ознак істоти, що «пожирає» творіння. Втілення цього мотиву спостерігаємо в циклі «Ритми» Лесі Українки. Скажімо, в поезії «Хотіла б я уплисти за водою...» образ води, що асоціюється з плинністю часу, поглинає не тільки творіння поетичного натхнення, але й той «відгук невиразний», що залишився на поверхні. Завдяки надзвичайній силі творіння вода в архаїчній свідомості представляє жіноче начало, семантику народження. В дохристиянських віруваннях архетипи води передають дихотомію життя-смерті. Як першоелемент Всесвіту вода, за язичницькими уявленнями, дорівнює мовленню [6, 76]. До того ж, згідно зі спостереженнями К.-Г. Юнга, вода — символ позасвідомого, людської пам'яті. Ця полісемантичність поняття «вода» плідно активізована в пролозі «Лісової пісні», завдяки чому «проростають» зерна кількох міфопоетичних мотивів.

Привертає увагу майже ремінісцентний характер жартівливої відповіді Русалки Тому, що греблі рве:

На цілу довгу мить тобі я буду вірна,
хвилину буду я ласкава і покірна,
а зраду потоплю!
Вода ж не держить сліду
від рана до обіду
так, як твоя люба
або моя жура! [11, 205].

Порівнюємо з рядками вже згадуваної поезії «Хотіла б я упласти за водою» з циклу «Ритми»:

Я ж, така безвладна,
дала б себе нести і загортати,
пливучи з тихим, ледве чутним співом,
спускаючись в блакитну, ясну воду
все глибше, глибше...
Потім би на хвилі
зостався тільки відгук невиразний
моїх пісень, мов спогад, що зникає...

У міфологічній свідомості авторки плинність часу, що підпорядкований циклічності, нівелює уявлення про його історичність. Тому

й сюжетні мотиви, що виникають в діалозі «Того, що греблі рве» з Русалкою, потім реалізуються в драмі або ж «консервуються» як позачасові. Так, нереалізований сюжетний мотив про мельниківну («Ти водяну царівну зміняв на мельниківну!» [11, 205]) проектується на історію кохання Мавки. В діалозі ж Русалки із Водяником моделюється міф про метаморфози води, що існує в різних станах:

Русалка
Татусю!
не може пара згинуті, бо з пари
знов зробиться вода... [11, 207].

У пролозі ж формується уявлення про знівечене, позбавлене волі жіноче начало, з яким асоціюються передусім образи Потерчат. Нездарма ж водяне лоно замінює Потерчатам материнське. До речі, як переконливо зазначає В. Давидюк, образ Потерчат, що існують на межі двох світів, створений цілком на асоціативній основі [див. 4, 7].

Лейтмотив жіночого поневолення та прориву до волі закладений у діалозі Водяника з Русалкою. Природне відчуття Русалки («...Я — вільна! Я вільна, як вода!») обмежене не тільки волею Водяника, але й позасвідомим жомом, який викликає «Той, що в скелі сидить». Зазначені паростки мотивів утворюють своєрідний драматургійний ґрунт для розгортання дії, спроектованої на виміри буття та небуття.

Екзистенційні варіанти буття, над якими замислювалася Леся Українка, програються у «Лісовій пісні» через партитури перетворень творчого Слова та субстанції мелосу-почуття. «Адже пісня — це те, що опосередковане голосом, у чому задіяна душа і людське тіло (метафора пісні — тілесність Мавки). Така форма словесного вираження позбавляє слово його фетишизації і прямування до остаточного, кінцевого, істинного смислу...» [2, 272].

В одухотворюючому естві слова-пісні авторка п'єси знаходить відновники до філософії життя, екстраполюючи чисто духовні проблеми на історично достеменний національний і загальнолюдський ґрунт. Чародійна сила мелосу — Лукашевої сопілки — дорівнює казковій дії живої води, що феєричним чином пробуджує зі сну Мавку (а з цього епізоду активно зрушується драматична дія, вступаючи в зав'язку).

З вегетативного перетворення Мавки як міфологічної істоти починається її пробудження до самовизначення і самопізнання. Під

Н. Малиютина: Поетика перевтілень персонажів у «Лісовій пісні»

впливом голосу сопілки зав'язується екзистенційна драма осягнення Мавкою своєї природної суті засобами інтуїтивного проникнення у надра незнаної доти для неї людської свідомості. Саме це наближення до людського мислення викликає постійні трансформації Мавки шляхом витіснення природного способу пізнання логічним.

Але відсутність соціалізованої свідомості, невластивої героїні, викликає непорозуміння між Мавкою та Лукашем, Мавкою та Лісовиком, що постають між світом «живої» і «мертвої» природи. Адже, як слушно зауважує Я. Поліщук, «Лісова пісня» конституює такий тип спілкування людини і духів, який не урівнює їх та водночас не протиставляє абсолютно — як представників різних світів. Навпаки, ця різність стає передумовою продуктивного спілкування Лукаша і Мавки» [8, 5]. Здатність до перевтілення усуває поляризацію між світом людей і антропоморфізованою демонологією.

Так, Лісовик, який, подібно до дядька Лева, виконує функції медіатора в драмі, акумулюючи природні знання і людський досвід, застерігає Мавку від спілкування з людьми, «... бо там не ходить воля...»

Мавка *(сміється)*

Ну, як-таки, щоб воля — та пропала?

Се так колись і вітер пропаде! [11, 216].

Виходить, що спершу Мавка не оперує логічним поняттям «волі», для неї воно рівноцінне будь-якій природній сутності. Сам процес людського мислення для Мавки дивний та незрозумілий. Так питання Лукаша «А ти давно живеш на світі?» перегортає все її існування:

Мавка

Справді,

Ніколи я не думала про те...

(задумується).

Мені здається, що жила я завжди... [11, 217].

Мавці притаманний довербальний спосіб мислення, домінуючу роль в якому відіграють візуально-звукові видіння. В процесі спілкування з Лукашем ці видіння набувають словесного втілення. І відбувається магія словозвук, ритмомелодикою, що сугестує зачарованого Лукаша.

Відкриваючи шляхи людського пізнання, Мавка інтуїтивно вловлює закодовану в ритмомелодіці Лукашевого мовлення модель іншого

типу мислення, що наближує її до логічного оперування категорією часу: проникнення у загадковість понять вічного та тимчасового лякає Мавку невідворотністю людської смерті. Роздумуючи над проблемами життя і смерті, Мавка долає певний етап проникнення у свідомість людей, внаслідок чого відчуває себе самотньою в лісі. Отже, сльози Мавки спричинені екзистенційною драмою збудженої до самопозуміння душі героїні. Як слушно зазначає В. Агеєва, «ці сльози, перші у Мавчиному житті, ніби освячують звершення обряду ініціації, прилучення до невідомого досі й навіть забороненого для Мавки («не задивляй ти на хлопців людських») сенсу людського життя» [1, 199].

Вагомим моделюючим чинником стає для Лесі Українки сама ситуація висловлювання, за допомогою якої створюється авторська візія світу. Мовна свідомість персонажів «Лісової пісні» водночас слугує творчою лабораторією перевтілень, що відбуваються з ними. Так, Мавка позасвідомо відчуває, як під владою кохання до Лукаша людське світовідчуття витісняє орієнтири її природного існування, внаслідок чого героїня непомітно для себе зосереджує увагу на новому для неї понятті «світ».

Мавка

...Мені дарма
про все на світі!

Лукаш

То й про мене?

Мавка

Ні,
ти сам для мене світ, миліший, кращий,
ніж той, що досі знала я, а й той
покращав, відколи ми поєднались [11, 233].

Поняттям «світ» оперує і дядько Лев, що протиставляє заземленості людського існування природне буття лісу. Примітно, що дядько Лев володіє втаємниченим знанням того виміру існування, який відкривається Мавці лише у миттєвих спалахах свідомості або ж підсвідомості. Невипадково ж дослідники вважають образ дядька Лева й образ старого дуба смисловим центром міфопоетичної структури драми [див. 4, 7]. Дядько Лев виявляє здатність до випереджаючого знання, до моделювання буття. Так, у діалозі з матір'ю Лукаша дядько Лев проектує можливе перевтілення Мавки у людину.

Н. Малиютина: Поетика перевтілень персонажів у «Лісовій пісні»

Лев
З таких дівок бувають люди, от-що!

Мати
Які з їх люди! Чи ти впився? Га?

Лев
Та що ти знаєш? От небіжчик дід
Казали: треба тільки слово знати,
то й в лісовичку може уступити
душа така саміська, як і наша [11, 246— 247].

Силою духовного бачення дядько Лев демонструє накладання міфу про перевтілення душі на конкретну життєву ситуацію, що виявляє інтенційну збудженість його свідомості. А, як відомо, у філософії екзистенціалізму проблема людської свідомості набуває своєрідного виміру осмислення через її співвіднесення з предметом інтенції. Так, функціонування свідомості виявляється, на думку Ж.-П. Сартра, наче ззовні, в процесі відриву у власній уяві від матеріального світу. В такий спосіб людина усвідомлює власне буття. Аналізуючи форми подолання внутрішньої розчакнутості, К. Ясперс виділив два шляхи пізнання. За першим людина створює з себе предмет пізнання, і тому її свідомість ототожнюється з буттям. За другим, «...людина не пізнає себе більше як буття, яким вона є, натомість у процесі пізнання доходить стану несталості абсолютної можливості» [12, 379].

Цей шлях пізнання К. Ясперс називає трансцендентним («Намагаючись серйозно зрозуміти себе, вона (людина. — *Н. М.*) виявляє знову те, що більше за неї») [12, 379]. Здатність розширити межі людського сприйняття, відновити в міфопоетичному світогляді колективне позасвідоме, ретранслювати невлівовими символи природного буття стає вагомим чинником поетичного мислення в творчій лабораторії Лесі Українки. Так, дядько Лев, що генетично успадкував від небіжчика діда пантеїстичний зв'язок з природою, перетворює у власній свідомості міфо-казковий спосіб світосприйняття, внаслідок чого і спалахують у збуджених фантазією візіях сюжету про Білого Полянина, про край, де панує Урай, де космічні сили в антропоцентричному вигляді вступають в діалог з персонажем (мається на увазі образ Зірниці-матері).

Ця здатність до трансцендентного буття спроектована і на образ Мавки, яка в процесі виявлення в собі людського способу мислення водночас не втрачає зв'язку з природним буттям.

Розвиваючи думку Я. Поліщука про полісемантичну наповненість макрообразів Лесі Українки символічним змістом, слід наголосити, що героїня твору не тільки «...символ філософської ідеї, абстракції буття і свідомості...», а й суб'єкт трансформацій свідомості та підсвідомості. Сама форма монологічно-діалогічного висловлювання в драмі фіксує вихід свідомості персонажів за власні межі, внаслідок чого виникає ситуація подвійництва.

Зрада прагматично мислячого Лукаша провокує ще одну трансформацію Мавчиної особистості: усвідомлює подвоєння на дві іпостасі — природну й людську.

Мавка

Не зневажай душі своєї цвіту,
бо з нього виросло кохання наше!
Той цвіт від папороті чарівніший —
він скарби творить, а не відкриває.
У мене мов зродилось друге серце,
як я його пізнала. В ту хвилину
огнисте диво сталося... [11, 249— 250].

Творча екзистенція Мавчиної душі під впливом кохання роздвоюється, в ній народжується «друге серце». Ця міфопоетична ситуація тяжіє до архетипу ініціації, що розкриває нові виміри трансцендентального пізнання.

В інтуїтивному прозрінні Мавка досягає також і подвоєння душі Лукаша, вирізняючи план буденного існування і план духовного життя, проявленого в пісні сопілки.

Мавка

Ні, любий, я тобі не дорікаю,
а тільки — сумтно, що не можеш ти
своїм життям до себе дорівнятись [11, 250].

В цьому відкритті Мавки і полягає, на думку Т. С. Мейзерської, головний принцип феноменологічної діалектики в драматургії Лесі Українки. Принципове розмежування сутності та існування вияскравлює екзистенційну рефлексію драматургічної колізії: «Існування не дорівнює суті. Суть дорівнює сама собі, породжуючи свої духовні іпостасі. Звідси, очевидно, і центральна феноменологічна формула Лесиних драм: кожен її герой дорівнює собі і мусить сам до себе дорівнятись» [7, 70].

Н. Малиютина: Поетика перевтілень персонажів у «Лісовій пісні»

Осягаючи невідповідність між творчим потенціалом душі Лукаша і буденністю його існування, Мавка піднімається на нову ступінь творіння і трансформується в іпостась «невисловленого слова», за влучним виразом Т. І. Гундорової.

Признання Мавки в тому, що вона не може дібрати відповідних слів, щоб пояснити Лукашеві, чим приваблює її його душа, проектується на корпус ліричного доробку Лесі Українки. Варто хоча б згадати тематично й структурно споріднені цикли «Ритми» й «Хвилини» (з програмною для циклу «Хвилини» поезією «Lied оIпе кіаод»).

Відкривши для себе ще один вимір існування, Мавка переконується, що логічне пізнання не допомагає встановити зв'язок між сферами сприйняття світу природи та замкненого, заблокованого у собі соціуму. Розгортається драма численних непорозумінь: Мавка не розуміє прагматизму Лукаша, а той відчуває себе поневоленим у пастці Мавчиного кохання. Тимчасовість кохання Лукаша загострює в Мавці екзистенційне відчуття невідворотності смерті, воно пронизує всі подальші перевтілення героїні. Мавка передчуває власну приреченість, вичерпаність теперішнього виміру існування, оскільки усвідомлює, що втратила волю.

Символічне повернення Мавки до лісу в людській одежі (у спотвореному вигляді) сприймається нею і Лісовиком як згасання природної екзистенції, що, за логікою філософської думки Ж.-П. Сартра, можна потрактувати як втрату волі — безпосередньої характеристики людського буття. Однак «зрада себе», як оцінює Лісовик Мавчин вихід за межі природного існування, означає для неї передусім творіння у свідомості нових світів. Тим самим Мавка набуває суто людської здатності до пізнання, що дається взнаки постійною інтенцією до вмирання-згасання, станом відчуженості, самотності в лісі, хоча Мавка жахається небуття Марища. Існування на межі двох світів уможлиблює лише надія на повернення кохання Лукаша. Але крок назустріч Лукашеві стає для Мавки кроком у небуття. Згадаймо поданий у авторській ремарці портрет: «Обличчя її відбиває смертельною блідістю проти яскравої одежі, конаюча надія розширила її великі темні очі, рухи в неї поривчасті й зникаючі, наче щось у ній обривається» [11, 269-270].

Втративши надію на кохання, Мавка здійснює ще один суто людський акт — обирає небуття Марища. Свідоме рішення — «Я хочу забуття», — прийняте в кризовій ситуації, сприймається як своєрідне

повернення Мавки до первинного стану. Здатність до вибору обумовлює, за домінуючою посилкою екзистенціалістського світобачення, буття людини, для якої обирати означає насамперед створювати себе.

Новий виток Мавчиного існування починається поверненням із забуття, із задзеркалля Марища, коли Мавка знов народжується в новій деміургійній іпостасі: вона здатна творити диво вогнем Живого Слова. Здійснюється перетворення Мавчиної Душі на Слово і повернення цієї Душі-Слова Лукашеві.

Втрата Душі обертається для Мавки ще однією проекцією в буття, і вона стає тінню, символом, що вбирає в себе семантику жертвності та умовчання. Метафора «мовчазної тіні» реалізується, до речі, і в «Одержимій» (Міріам: «та я німа, як мур оцей, не видна, як сятінь, так, мов я не людина, так, наче в мене і душі нема...»).

Ще одним фактом втрати творчої сили душі стає зізнання Мавки в тому, що їй бракує сліз:

...Якби я мала
Живущі сльози, я б зросила землю,
барвінок би зросила невмирущий
на сій могилі. А тепер я вбога,
мій жаль спадає, наче мертвий лист... [11, 274].

Подальші перетворення Мавки виникають як візії-видіння Лукаша в його спотвореній свідомості. Згадаємо привид загубленої Долі, на яку проектується зруйнованість долі самого Лукаша. Вже в авторській ремарці акцентується увага на зовнішній подібності персоніфікованого образу Долі до самого Лукаша («Коли надходить ближче і спиняється біля ожинових кущів, що ростуть недалеко від пожарища, то випростується, і тоді видно її змарніле обличчя, подібне до Лукашевого» [11, 290]). Отже, є підстави думати, що образ загубленої Долі утворений внаслідок відчуження Лукашевої свідомості. Так само процес «олюднення» Мавки відбувся значною мірою завдяки транслюванню поетичних вад Лукаша на рівень чуттєвого сприйняття Мавки. Емоційність Лукашевої природи обумовлює особливу здатність до відчуження певних візій, образів свідомості та підсвідомості, здатність до їх подальшої персоніфікації.

Образ відчуженої Лукашевої свідомості тяжіє до архетипу, що має певні культурні інваріанти: Психея — душа, его (самість героя), тінь..., що набувають творчої реалізації в ліриці та драматургії Лесі Українки.

Н. Малиютина: Поетика перевтілень персонажів у «Лісовій пісні»

Деструктивне начало відчуженої Лукашевої свідомості пов'язане із хаотичною дією «нерозумної сваволі», що зруйнувала цілісність особистості героя. Примітно, що у діалозі Лукаша з Долею виникає символічний образ «відрізаної гілки», яка ототожнюється з постаттю Лукаша. Самий образ Постаті-Долі містить ідею відокремлення позасвідомого від персонажа.

Постать

А тепер я блукаю
наче морок по гаю,
низько припадаю, стежечки шукаю
до минулого раю [11, 290].

Жіночий тип рефлексії, що передається крізь мовне самовираження образу Постаті-Долі, відтворює низку фольклоризованих ситуацій: візію про гармонійне життя («Ой колись я навесні тут по гаю ходила, по стежках на признаку дивоцвіти садила»), руйнування гармонії життя («Ти стоптав дивоцвіти без ваги попід ноги... Скрізь терни-байраки, та й нема признаки, де шукати дороги»). Вмирання зруйнованої особистості («Похололи вже руки, що й пучками не рушу...») супроводжується ще однією метаморфозою. Постать-Доля зникає і натомість з'являється образ Мавки, своєрідна матеріалізація Лукашевого спогаду про кохану лісову красуню. Візії Мавки на мить повертають Лукаша до дитячого природного способу існування.

Тяжіння до персоніфікованого відтворення рефлексії характерно для творчого мислення Лесі Українки, особливо це притаманне ліричним сповідям поетеси (згадаємо хоча б її цикл «Ритми»). Взагалі, як слушно зауважує Н. М. Яценко, «матеріалізація духовного світу людини» зумовлює систему трансформацій у «Лісовій пісні»: «Без цього неможливе встановлення генези всіх фантастичних персонажів «Лісової пісні» як матеріалізованих витворів людської фантазії і насамперед Мавки як «відчуженої самосвідомості» Лукаша (згадаємо хоча б, як Мавка говорить Лукашу, що він не може «своїм життям до себе дорівнятись», тобто до неї, Мавки) [13, 56].

Виокремлення духовних іпостасей в русі циклічних перевтілень Мавчиного тіла, метафори Слова-Душі, становить надбудову індивідуально-авторської міфосистеми Лесі Українки.

Цитована література

1. *Агеєва В.* Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. — К., 1999. — С. 195—216.
2. *Гундорова Т. І.* Проявлення Слова. Постмодерна інтерпретація. — Львів, 1997. — С. 240—275.
3. *Гундорова Т. І.* Феміністична утопія Лесі Українки // Сучасність.— 1996. — № 5. — С. 8—96.
4. *Давидюк В.* Позатекстова міфологічна символіка «Лісової пісні» // Дивослово. — 1994. — № 2. — С. 6—9.
5. *Касирер Э.* Опыт о человеке: Введение в философию человеческой культуры // Проблема человека в западной философии. — М., 1988. — С. 3—33.
6. *Маковский М. М.* Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. — М., 1996. — С. 76—96.
7. *Паньков А. І., Мейзерська Т. С.* Поетичні візії Лесі Українки. — Одеса, 1996. — 76 с.
8. *Поліщук Я.* «Лісова пісня» Лесі Українки: неопоганство і семантика міфу // Дивослово. — 2000. — № 3. — С. 2—7.
9. *Скупейко Л.* «Боюся... переімени мрії в бутафорію (До методології вивчення драми Лесі Українки «Лісова пісня») // Матеріали IV Конгресу МАУ. Літературознавство. — К., 2000. — Кн. I. — С. 555—561.
10. *Скупейко Л.* Казка і міф у драмі Лесі Українки «Лісова пісня» // Слово і час. — 2000. — № 8. — С. 55—65.
11. *Українка Леся.* Лісова пісня // Повн. збір. творів: В 12 т. — Т. 5. — К., 1976. — С. 201—293.
12. *Ясперс К.* Смысл и назначение истории. — М., 1991. — 380 с.
13. *Яценко Н. М.* «Лісова пісня» у контексті драматичних творів Лесі Українки // Радянське літературознавство. — 1987. — № 9. — С. 55—59.