

DOI <https://doi.org/10.30970/2078-6999-2019-22-9>

ЛЮБОВ ЯК МІМЕТИЧНО-ВІТАЛЬНА ЕНЕРГІЯ ОСОБИ У ФІЛОСОФСЬКО-ЛІТЕРАТУРНОМУ ДИСКУРСІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Річард Горбань

*Косівський інститут прикладного та декоративного мистецтва
Львівської національної академії мистецтв
вул. Міцкевича, 2, м. Косів, Івано-Франківська обл., 78600, Україна
graukr@gmail.com*

У статті висвітлено концепцію творчої особи в інтерпретації Лесі Українки. У філософсько-літературному дискурсі драматурга творчий процес постає як вихід особи у трансцендентний вимір вічності. Показано, що в базовій метафорі «Лісової пісні» долається ідея дурної циклічності як пекла, що в нього засмоктує людину безбарвна повсякденність буття, їй протиставлено мімесис як процес творчого відтворювання, в якому поляризований рух первісних ритмів природи і ритмів душевного життя людини зливаються в єдиний рух вітального струменю в часі. Наслідуючи життя і свободу через творчість, особа виконує головну заповідь Творця і вічність отримує не в нагороду, а сама творить її як високоміметичне мистецтво, де в повноті й єдності постають Життя, Свобода, Творчість, Душа, Бог. Шлях людини, на якому реалізується її доля як виконання індивідуальної людської місії є внутрішнім шляхом особи до свободи і вічного життя. У процесі самопізнання й самореалізації творчого потенціалу особи вирішальну функцію виконує любов. Любов еманується із середини самої людської суті як міметично-вітальна енергія. Любов як нуміозна субстанція, духовне небесне начало і начало підземне еротично-екстатичне, зводить свої вектори на людській особі, перехрещується в ній як здатність до еманції цього почуття як у середину, так і назовні. Любов утворює імперативний центр особи та долає онтологічний розкол, змінюючи її екзистенційний стан і статус. Лукаш долає як спокуту шлях взаємин з Мавкою-Душею від таких, що ґрунтуються на засадах купівлі-продажу, до таких, що ґрунтуються на засадах усвідомленої жертвовності. Леся Українка показує, як жертвовність по суті стає внутрішнім шляхом особи до себе, оскільки тільки собою справджується істинна жертва, а решта – торг: за любов, за спокій, за щастя, за небесне царство, за вічне життя.

Ключові слова: особа, любов, творчість, свобода, вічність, життя, культура.

Вступ. На відміну від своїх сучасників: Ф. Ніцше, в якого боги померли, чи О. Олеся, в якого «боги скупі, над нас – глухі й нечулі» [11, с. 66], – Леся Українка в цьому пункті залишається християнкою – світ скріплює любов, оскільки Бог є любов. Бог любить своє творіння, тому від народження людина не гріховна, а щиро обдарована Творцем. У філософсько-літературному дискурсі Лесі Українки любов постає творчою силою особи й основою її зв'язків з іншими особами і з власним «Я». **Проблематика**, пов'язана з такими головними принципами особового буття, як любов і творчість, що обумовлюють тотожність людської особи і Божої, дедалі стає **актуальнішою**, з огляду на чергову загрозу деперсоналізації, покликану до життя новітніми біотехнологіями та інформаційними технологіями, які впливають на зміну онтологічного статусу людини у світі й гостро ставлять питання людської ідентичності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Попри те, що в межах сучасного лесезнавства і в плані квантитативному, і в плані змістовному сьогодні вже можна виділити окрему наукову сферу – дослідження «Лісової пісні», цей твір ще й досі лишається

недооціненим як драма-міф, адже прив'язка до авторського визначення його жанру як драми-феєрії, обмежує його інтерпретації колом, окресленим українським фольклором і міфопоетикою. Цю дослідницьку тенденцію визначено в працях цілого ряду відомих вітчизняних науковців таких, як М. Зеров, В. Петров, О. Бабишкін, І. Денисюк, Л. Міщенко, Й. Дзєндзелівський, П. Орлик, В. Кордун, Н. Яценко, Т. Борисюк, О. Рисак, В. Давидюк, Н. Кухта, Ф. Бабій, Т. Возняк, Я. Поліщук, В. Агеєва, Л. Скупейко та ін. У цій ділянці зроблено багато різних за науковим рівнем і змістом розвідок, принаймні достатньо, щоб перейти на новий щабель опрацювання Лєсинаго шедевра як драми-міфу. На нашу думку, **актуалізація** таких досліджень має суттєве значення для подальшого розвитку лесезнавства. Однак це справа передусім літературознавців.

У теоретичному аспекті для нашого дослідження є важливим, що «Лісова пісня» з'явилася на ґрунті виняткових обставин особистісного життя письменниці і тому, інтерпретуючи її, не можна не враховувати тих факторів, що спричинили творчий імпульс, з якого виникла ця унікальна драма. На нашу думку, суттєвим поштовхом до її написання стала ностальгія – специфічний стан психіки, який зумовлює проникнення в глибинні пласти колективного несвідомого, породжуючи відповідні архетипічні мотиви і образи. Отже, між творчим імпульсом і «Лісовою піснею» як його результатом не було як завжди тексту культури, посередника, який заважав проклунутися міфогенній свідомості автора – жінки інтровертного психологічного складу. Структура особи автора теж виявляється важливим креативним чинником, оскільки в цей період творчості головним завданням Лєси Українки був аналіз людської психіки. Передумови виникнення «Лісової пісні» констатувалися дослідниками як біографічний факт, але ніколи не враховувалися як серйозний креативний чинник, тому трактування драми з погляду міфопоетики зводилося до реконструкції первісної української міфології, праслов'янської міфопоетичної свідомості і національних фольклорних мотивів, а значить, не виходило за межі «поетичного поганства», міфологічної поетики фольклору. Змістовно значущі характеристики архетипічних структур, які інтегрують твір у художню цілісність, ніколи не були предметом систематичного аналізу, хоча дослідниками і констатувалися окремі міфологеми.

Мета статті полягає в тому, щоб здійснити перехід від констатуючого опису міфологем як об'єктивної реальності до розкриття їх філософсько-релігійного персоналістично обумовленого змісту, з огляду на те, що тлумачення міфопоетики «Лісової пісні», через свій описовий характер, розгортались ушир, не виводячи твір у площину інтерпретації глобальних філософсько-психологічних проблем, актуальних для кризових епох, до якої він, очевидно, є відкритим.

Виклад основного матеріалу. У «Лісовій пісні» письменниця стверджує: людині дається багато «дивоцвітів» і «неміряних, нелічених скарбів». Так, Лукашеві даровано «співочу душу», «цвіт душі» – «Той цвіт від папороті чарівніший – Він скарби *творить*, а не відкриває» [15, с. 249] (курсив. – Л. У.). Однак дар Творця – це тільки потенція, сила і спосіб, у який людина має реалізувати своє буття особою. Обдарованість здійснюється у процесі життєдіяльності, поєднуючи в одну неподільну цілість усі конститутивні елементи людської особи.

Найвищою формою життєдіяльності людини є творчість, що постає як складний процес інтеграції раціонального й ірраціонального чинників у психіці індивіда. Творчість як процес є співвідношенням геніальності й таланту. Цю ідею в розвідці «Думки про мистецтво» обстоює Є. Маланюк: «Талант – здібність опановувати своєю геніальністю (що певною дозою аморфно є в кожній людині), дати їй людську форму – для зрозуміння загалу. Талант – явище раціональне, він є силою формічною (техніка). Геній – явище ірраціональ-

не і є силою динамічною, стихійною (дух)» [9, с. 76]. З усвідомлення творчого процесу як узгодження, встановлення гармонійного зв'язку раціонального з ірраціональним у внутрішньому бутті людини і постає «Лісова пісня». Завдяки об'єднанню цих різноспрямованих векторів, як переконливо доводить Леся Українка, відбувається народження особи, в індивідуумі прокльовується вольовий імпульс як осягнення можливості свободи вибору.

Лукаш проходить шлях через диференціацію, розчленування первісної цілісності на раціональне й ірраціональне до інтеграції цих принципів, що, по суті, стає сюжетом драматичної дії. Зазначена цілісність є ознакою міфологічного мислення, вона притаманна дитячій свідомості, однак втрачається під час переходу зі світу дитинства у світ дорослих. У ремарках до першої дії драми авторка підкреслює: «Лукаш – дуже молодий хлопець, гарний, чорнобровий, стрункий, в очах ще є щось дитяче» [15, с. 210]. Сопілка для Лукаша – улюблена іграшка, як, між іншим, і для Килининого Хлопчика, коли вона знову з'явиться на сцені наприкінці третьої дії. Сопілка є забавкою посеред буденного життя між риболовлю як здобуванням хліба насущного і будуванням хати як даху над головою. «Та вже бався, бався, на те Бог свято дав. А завтра прийдем, то будем хижку ставити. Вже час до лісу бидло виганяти», – говорить Лукашеві дядько Лев, коли той до колекції калинових, вербових, липових хоче втяти ще одну сопілку – очеретяну, бо «лепсько грає» [15, с. 211]. Голос сопілки обривається на початку другої дії, щоб зазвучати лише у фіналі твору, адже цій «іграшці» бракує місця посеред повсякденної клопотнечі й турбот дорослого життя.

В ігровій концепції культури Й. Гейзінги гра постає давнішою за культуру. Оскільки дійсність гри сягає за межі сфери людського життя, гра не може спиратися на якісь раціональні підвалини, стверджує вчений. Гра ірраціональна за своєю суттю. Гра не є «звичайне» чи «справжнє» життя, це радше вихід із рамок «справжнього» життя в тимчасову сферу діяльності, де панують її власні закони. Кожна дитина чудово знає, що це «не по-справжньому», що, граючи, вона «тільки прикидається» кимсь. Це «не по-справжньому» виказує усвідомлення нижчості гри порівняно із «серйозністю», і це відчуття видається чимось таким первинним, як і сама гра [3, с. 7-15].

Через ірраціональний характер, «несправжність» гри, її чужорідність у раціонально побудованому старшими мікросоціумі виникає спочатку незадоволення дядька Лева: «Та вже тих сопілок до лиха маєш!» [15, с. 211], потім – роздратування Матері: «А чи не годі вже того грання? Все грай та грай, а ти, робото, стій!» [15, с. 244]. Згодом сам Лукаш починає розуміти недоречність сопілки в мікросередовищі, правила якого він поступово засвоює, підкоряючись їм: «Ей, не пора мені тепера грати!» [15, с. 251]. Коли ж герой, збагачений досвідом розколотості (вовкулацтва), повертається в соціум родини, сама думка про гру на сопілці викликає відвертий протест з боку Килини: «Іще чого! Потрібне те грання!» [15, с. 285]. Проте, згідно з Гейзінгою, гра є вищою людською сутністю. Щоб зрозуміти це, Лукаш проходить складний шлях від поступової естетизації дитячої забавки до зречення свого дару у твані буденщини (I–II дії), від зради свого Генія до осмислення його суті (III дія), отже: від дитячої гри до мистецтва (як опанування власної геніальності), тобто той шлях, який пройшла культура. Очевидно, базова метафора драми Лесі Українки – «лісова пісня» – віддзеркалює не тільки означений шлях, а й органічний зв'язок гри, природи і культури.

На думку Гейзінги, поезія народилася з найдавніших форм гри; ніщо не живило її так, як святкування нових пір року, надто весни, коли молоді люди обох статей сходилися до купи, охоплені почуттям радості й волі. Поезія в цій формі – вияв предковичної гри в притягання й відштовхування між юнаками й дівчатами, гри, проваджені в дусі легкої, віртуозної дотепності. Поезія у своїй первісній культуротворчій якості народжується в гри

і як гра – священна, але завжди, навіть у своїй сакральності, вона ступає на грані веселого самозабуття, жарту, розваги, на цьому етапі немає мови про задоволення естетичного імпульсу [3, с. 141].

Любовне заГРАВання з Мавкою від початку покликане до життя Лукашевою грою на сопілці. Головний герой драми вступає у світ, структурований за законами гри. Саме через таку структурованість природа оживає напровесні, пробуджена грою сопілки. Це новий для Лукаша світ, знаний тільки з розповідей старших: «ми чували про ваші танці, жарти та зальоти!» [15, с. 222]. Герой намагається оволодіти мовою незнамого, чужого світу, і це засвоєння нових правил комунікації стає процесом естетизації його підсвідомості. Спочатку це мова рухів, до яких звертається сільський хлопець, коли не може підібрати адекватних новому для нього світу слів: «Мавка: А ти зо мною хочеш бути? (Лукаш киває, потакаючи). Бачиш, і ти немов той ясень розмовляєш. Лукаш (сміючись): Та треба по-тутешньому навчитись, бо маю ж тута літувати» [15, с. 220]. Згодом це опанування принципів мімезису як наслідування ритмів природи: «Як ти тремтиш! Я чую, як берега стинається і листом шелестить» [15, с. 232], а далі це міфологічне сприйняття світу, на ґрунті якого народжується метафора, поетичне слово (за О. Потебнею): «Мавка: Ти не чуєш, як солов'ї весільним співом дзвонять? Лукаш: Я чую... Се вони вже не щебечуть, не тьохкають, як завжди, а співають: «Цілуй! цілуй! цілуй!» [15, с. 233].

«Цілуй! цілуй! цілуй!» – цитата з поезії Олександра Олеся «Чари ночі». Мізансцену, де ця цитата проголошується, можна умовно назвати «Чари ночі». У ній ведеться розмова між Лукашем і Мавкою про вічність, завдяки чому в драмі Лесі Українки з'являється фаустівський мотив, який структурує твір Олеся, – трагічне протиріччя між скінченністю людського життя і нескінченністю часу. Очевидно, що в «Лісовій пісні» цей архетипічний мотив набуває принципово нової конотації – трагічне протиріччя між обмеженістю людського життя і необмеженістю творчого потенціалу людини. Понад вісімдесят композиторів поклали на музику більше двох сотень віршів Олеся, але, як зазначає А. Житкевич, найвдалішою за мелодією та фортепіанним супроводом стала поезія «Чари ночі» [5, EP]. Відомим романсом і в Україні (композитор Г. Жуковський, 1967), і в діаспорі (композитор В. Безкорвайний, 1960) вона стала лише в 1960-х рр., тобто через 50 років після написання «Лісової пісні».

Однак Леся Українка відчула великий музичний потенціал романсу «Чари ночі», тому центон з нього у її драмі означає перехід до слова-музики. Очевидно, далі Лукаш мав би «опанувати свою геніальність» «раціональною, формічною силою» таланту. Хоча герой пішов «стежками» рацію, проте іншими, «нерозумної сваволі», які завели його в «дебрі», а втім, досвід розколотості на раціональне й ірраціональне дає Лукашу, нарешті, можливість зрозуміти, для чого «те грання потрібне!», й уможливує перехід від слова-музики до музики як «лісової пісні» – живої музики чи музики життя, ритміко-часовий компонент якої відтворює динаміку ритмів природи і психофізіологічних ритмів емоційних процесів людини як рух вітального струменя в часі: «Я обізвуся до них / шелестом тихим вербової гілки, / голосом ніжним тонкої сопілки, / смутними росами з вітів моїх. / Я їм тоді проспівую / все, що колись ти для мене співав, / ще як напровесні тут вигравав, / мрії збираючи в гаю...» [15, с. 292]. Ця «лісова пісня» є ідеальним утіленням естетико-філософської концепції мімезису.

Зіставлення художнього твору та живого організму є однією з найдавніших естетичних теорій. Арістотель і Платон, Юм і Берк, Гумбольдт і Гете, Колрідж і Шеллінг, Гюйо і Гербарт по-різному, але однаково наполегливо обстоювали органічність внутрішньої будови твору мистецтва. М. Сапаров доводить, що вже Арістотель, говорячи про наслідування

мистецтвом природи, мав на увазі не копіювання зовнішньої подоби речей, а відтворення в мистецькій діяльності процесу органічного будування і формування природних предметів. Будь-яке цілісне і самобутнє художнє явище має риси, властиві органічному процесу, тобто перебуває в постійному самовідтворюванні й характеризується щонайвищим рівнем саморегулювання, як клітини організму, що неупинно руйнуються, однак постійно поновлюються через відповідні реакції; якщо обмін речовин зупиниться хоч на мить, станеться катастрофа. Основною формою просторово-часової організації художнього цілого є ритм. Говорячи про художній ритм, М. Сапаров має на увазі саме ритм живого організму, а не просту механічну повторюваність певних елементів твору [12, с. 99–101].

Так, у базовій метафорі «Лісової пісні» Леся Українка долає ідею дурної циклічності як пекла, що в нього засмоктує людину безбарвна повсякденність буття, протиставивши їй мімесис як процес творчого відтворювання, в якому «поляризований рух» (Л. Клагес) первісних ритмів природи і ритми душевного життя людини зливаються в єдиний рух вітального струменя в часі.

Під березою починається процес опанування Лукашем законів мімесису, під березою матеріалізується щонайвище проявлення цих законів – перехід творчості у площину вічності. Звідси децентралізація в хронотопі драми. Перенесення смислового і просторового центру з дуба на березу вказує на те, що головні семантично значущі події відбулися не під дубом як «символом доволіття», а під березою як «символом духовного підйому на вершину сходами життя» [14, с. 24, 87].

Як стверджує Є. Маланюк, «Душею мистецтва є рух-ритм-музика (первісність творча), що одухотворює матеріал (первісність косну) і обертає її в твір. Процес цієї матеріалізації руху (музики) в фактурі і є, об'єктивно, процесом творчості. Тому музика (як рух-ритм) може служити одиницею виміру для інших мистецтв. В ній тахітис руху в матеріалі, кількість якого стремить до зера» [9, с. 76–77]. Чим, як не метафорою описаного Маланюком процесу творчості, постають слова Мавки: «Ти душу дав мені, як гострий ніж дає вербовій тихій гілці голос» [15, с. 292]?

На думку М. Сапарова, художній твір у сприйнятті, тобто у своєму актуальному бутті, виявляється інформаційним процесом, який за способом організації наближається до органічного процесу. Як відкрита система твір-процес вбирає в себе щонайглибші пласти суб'єктивного досвіду. Кожна «клітина» художньої тканини насичується суб'єктивністю сприймаючого, несе в собі щось неповторно особистісне. Однак, потрапляючи в художній організм, елементи суб'єктивного досвіду перетворюються художньою цілісністю, зазнають глибоких змін і набувають імперсональності. Варіабельність і випадковість індивідуального досвіду «поглинаються» інваріантністю й універсальністю художнього цілого. Твір мистецтва є тотожним самому собі і в історико-культурному процесі, і в множинності індивідуального сприйняття [12, с. 100–101]. Ця множинність індивідуального сприйняття мистецького твору чітко актуалізована у словах Мавки: «Будуть приходити люди, / вбогі й багаті, веселі й сумні, / радощі й тугу нестимуть мені, / їм промовляти душа моя буде» [15, с. 292]. Як бачимо, «лісова пісня» є метафорою творчого процесу в усій повноті його контексту: сублімація життєвого матеріалу в художній, рецепція, художній твір, автор. Саме в такій послідовності структуровано останню репліку Мавки, а діалог Мавки і Лукаша у фіналі драми метафорично віддзеркалює генезу творчості як процесу.

Леся Українка розуміє творчий процес як вихід у трансцендентний вимір вічності. Відгомін вічності ставить свій знак уже на першому його етапі в момент єднання творця зі своєю Душею-Генієм. На запитання Лукаша «То ми вже поєднались?» Мавка відповідає: «Ти не чуєш, як солов'ї весільним співом дзвонять?» [15, с. 233–234]. Предикативна форма

«Ти не чуєш?» через зв'язок із біблійними пророками актуалізує звернення до внутрішнього слухобачення, а метафора «солов'ї весільним співом дзвонять» являє собою сакральну подію – вінчання творця з Душею-Генієм у вічності. Дж. Кемпбелл стверджує, що дзвін у багатьох релігійних практиках є прекрасним звуком вічності, сприйнятливим лише для слуху чистого розуму; саме цей дзвін лунає на християнській Божественній Літургії в момент, коли Бог (Святий Дух), прикликаний силою священних слів, перетворює хліб і вино на тіло і кров Христа [6, с. 129]. У християнському розумінні це означає: «І Слово стало Тілом», йдеться про строфу з католицької молитви «Ангел Господній» на спогад про Благовіщення, в якій прославляється зачаття Ісуса в лоні Діви Марії.

Твір мистецтва належить вічності, оскільки, як жива органічна структура, не вмирає завдяки постійному своєму відтворюванню в часі реципієнтом, звідси у словах Мавки з'являється міфопоетичний образ Фенікса: «Легкий, пухкий попільць / ляже, вернувшись, в рідну землю, / вкупі з водою там зростить вербицю, – / стане початком тоді мій кінець. / Будуть приходити люди, / вбогі й багаті, веселі й сумні, / радощі й тугу нестимуть мені, / їм промовляти душа моя буде» [15, с. 292]. А втім, і творець увічніюється у своєму творінні, адже, вирвавшись із мертвого царства Марица, пробуджена творчим імпульсом від «сну камінного», покликана голосом творця до життя, його Душа-Геній, долаючи інерцію зашкарублої матерії, стає полонянкою твору, живою клітиною живого організму, тобто Душа-Геній творця живе в його творі. Понад це вона через континуум твору «промовляє» до живих людей, встановлюючи між ними і творцем комунікацію, яка постійно відновлюється незалежно від того, живий творець чи перебуває поза межами життя і смерті. Але вічне життя, на відміну від творчого дару, художнику не дарується Богом, творець, як людина, зобов'язаний відбутися своєю покутою. Єднання творця і твору в площині вічності і тяглість зв'язку зі світом живих забезпечується не в останню чергу через «універсальність й інваріативність художнього цілого», інакше кажучи, обумовлене його архетипічним характером, тобто тим, що Леся Українка у статті «Утопія в белетристиці» називає «стародавнім прототипом», який має наповнитися «новими барвами» і «новим змістом», «тернами та квітами нових шляхів», «світлом й плямами нових світочів», щоб «поширити межі вічності нашої душі» [16, с. 198]. В історії Лукаша неважко розпізнати міфологему ініціації, оскільки елементи посвячення чітко проявлені в реальних випробуваннях, через які герой змушений пройти, це – духовна криза, самотність і відчай, що, за словами М. Еліаде, постають на шляху сучасної людини, яка прагне до відповідального, свідомого і творчого існування [4, с. 316].

Повертаючись до вищесказаного, фінальний діалог Мавки і Лукаша з погляду міфопоетики є метафорою генези творчості як процесу.

Мавка – двійник Лукаша, його Геній, персоналізований в окремому персонажі. Вона – творчий дар, вища обдарованість, геніальність, якій Лукаш, згідно з концепцією Є. Маланюка, надав людської форми. У міфології римлян Геній – це дух-охоронець людини, який дається тільки чоловікам, він формує характер людини і супроводжує її протягом життя. Лукаш двічі пробуджує Мавку-Генія до життя творчим імпульсом: уперше – напровесні, коли цей імпульс виростає з повноти буття, вдруге – сльотоваю осінню, коли цей імпульс постає з повноти небуття. Цим двом пробудженням передують стан сну, переданий у тексті у формі візії. Обидва сновидіння Мавки як сон-життя і як сон-смерть корелюються з циркуляцією творчих сил у природі, пов'язаною з річним рухом сонця небесним колом. У міфопоетичному світогляді слов'ян, як доводить О. Афанасьєв, з поворотом сонця на зиму поєднувалася думка про завмирання творчих сил у природі, а з поворотом на літо – про їх відродження. З цим пов'язані й уявлення про гілку Перуна – блискавку, яка весною

оживляє природу, а пізньої осені – занурює в смертельний сон. Розрізняють два громові удари: один огньовий, що запалює полум'я і дорівнює життю, другий – крижаний, що його гасить і дорівнює смерті [1, с. 214; 2, с. 356].

У світлі кореляції образу Лукаша з міфопоетичним потенціалом образу Сонця, а Перелесника як антропоморфізованого в окремому образі Еросу Лукаша (природного екстатичного начала, що сублимується у творчий імпульс) – з Перуном цікавим виявляється спостереження Афанасьєва щодо міфопоетичного мотиву втрати краси казковою царівною. Утрата краси виражалася в міфічному уявленні, по-перше, прийняттям царівною зміної подоби (Килина); по-друге, уявленням, що під впливом зимової стужі легкі шати з хмар перетворюються на жорстку кору, яка охоплює все тіло красуні (Мавка у полоні Марища), поки її не розбудить мечем-блискавкою напровесні могутній Перун; по-третє, затьмаренням світлого образу царівни, заміною білого одягу на чорний [1, с. 320]. У процесі розгортання драматичної дії Мавка кілька разів змінює шати. У мотиві перевдягання чітко проявлена конотація втрати краси. На початку третьої дії Мавка з'являється в чорній одежі, яка виразно окреслюється на тлі білої стіни хати: «хата починає біліти стінами; при одній стіні чорніє якась постать, що знеможена прихилилась до одвірка, в ній ледве можна пізнати Мавку; вона в чорній одежі, в сивому непрозорому серпанку» [15, с. 270], а у фіналі вона вже «легка, біла, прозора постать, що з обличчя нагадує Мавку» [15, с. 291]. Поза семантикою втрати краси в мотиві перевдягнення, таким чином, з'являється виразно проявлена конотація тінь/мара: чорна непрозора постать (тінь) і біла прозора постать (мара). В її межах чітко постають семантичні опозиції чорне/біле, непрозоре/прозоре, що за ними відчувається присутність фундаментальних антиномій буття: щастя/нещастя, життя/смерть, добро/зло.

У міфологічних уявленнях римлян чоловіка супроводжують життям два Генії: добрий і злий. Чорною злою тінню, що прагне помсти, сприймає Лукаш Мавку; вона прийшла з Гадесова царства, як йому здається, живитися його кров'ю, адже тіні мертвих, за міфологічними уявленнями давніх греків, у країні Персефони жилися кров'ю, яку їм приносили в жертву. Те, що Мавка може бути хижою і злою, Лукаш пам'ятає з її погроз на адресу Килини: «У лісі є такі провалля, заховані під хрустом і галуззям, – не бачить їх ні звір, ані людина, аж поки не впаде» [15, с. 259]. У психології тінь символізує інтуїтивну, особистісну частину душі, яку людина в собі пригнічує. У літературі тінь – один із найважливіших архетипів, пов'язаний з мотивом двійників або мотивом дзеркальності. Тінь – таємничий відбиток людини, віддзеркалення прихованої від сторонніх очей людської суті, двійник душі, застиглий образ її живої аморфної субстанції. Тінь, що живе незалежним від людини життям, і привид, який не відкидає тіні, – це два полюси, породжені відділенням духовної природи від тілесної [8, с. 245]. Очевидно, Лукаш, як вовкулака-упир, і є таким привидом, адже упирі, як представники потойбіччя, згідно з народними уявленнями, не мають тіні, а отже й душі [13, с. 199].

У літературі романтизму проблема двійників розпадається на дві частини: зовнішню – «масочну» і внутрішню – «демонічну». Характерним є те, що демон-двійник (копія) у романтиків наділений більш низьким, натомість більш потужним енергетичним балансом і більш потужною потенцією до трансформації тіла, ніж сам «хазяїн» (оригінал). Мотив підвищеної міметичної енергетики двійника розвиватимуть сучасники Лесі Українки: неоромантики (Р. Стівенсон, О. Уайльд) і реалісти (Ф. Достоєвський).

У «Лісовій пісні» маємо оригінальну трансформацію мотиву двійників. Двійник Лукаша Перелесник як нумінозна істота випадає з контексту людських категорій добра і зла, він перебуває поза межами «низький – високий». Він – еманация атмосферної

енергії, блискавка, суцільна концентрація енергії в природі, екстазизм у чистому вигляді. Слід зауважити, що у вірші Лесі Українки «Як я люблю оці години праці» Перелесник виступає уособленням творчого збудження, проте в основі цього образу лежить міфологема демонічного коханця, який зваблює жінок по ночах, відбираючи у них життєву силу, позбавляє вітальної енергії. Двійник Лукаша – Мавка, навпаки, не має вітального потенціалу, проте вона виявляється вищою суттю натури оригіналу. Як у романтиків (наприклад, оповідання «Тінь» Андерсена), Мавка займає на сцені місце оригіналу в той час, коли Лукаш перебуває поза межами людського існування.

Романтичні двійники легко переходять межу «життя – смерть», оскільки вони за своєю демонічною сутністю причетні до потойбіччя (небуття, пекла). Лукаш сам легко переходить цю межу, як і Мавка, його двійник. Але Перелесник не належить потойбічному світові; на відміну від Мавки (Горгони-Персефони) він – нуміозна істота іншого теменоса, тому він утікає від Марища, якого боїться, втікає не по-братньому. У цьому контексті привертає увагу пропозиція Перелесника до Мавки побрататися: «... Тепер ми восени, / тепер, бач, навіть сонце прохоллоло, / і в нас простигла кров. Таж ми з тобою / колись були товариші, а потім / чи грались, чи кохались – трудно зважить, – / тепер настав братерства час» [15, с. 267]. Слова «чи грались, чи кохались» визначають також стосунки Мавки з двійником Лукашем, однак у контексті цих стосунків слово «грались» набуває іншого семантичного забарвлення, при цьому спостерігається мотив братньо-сестринських зв'язків, коли Мавка перевдягається в одягу сестри-небіжки Лукаша. Інверсія семантичних зв'язків у мотиві двійника не тільки порушує проблему протагоніста (хто головний герой твору – Мавка чи Лукаш?), а й актуалізує питання, який світ є «справжнім» – реальний чи ірреальний? Де проходить межа між дзеркалом міфо-релігійної свідомості і світом?

Наділений потужною трансформуючою силою, потойбічною енергією, двійник становить тим самим вище демонічне (божественне) начало в людині, її потойбічну еманацию – проекцію її сутності на світ ірреальний. При цьому демонізм двійництва виявляє тісний взаємозв'язок із демонізмом самотництва як самозамкнутості і самодостатності. Таким демонізмом самотництва наділений Месія в «Одержимій». На відміну від Месії Лукаш не самодостатній, а його самотність і самозамкнутість мають вихід у площину іронії. Іронія ця тільки на перший погляд спрямована на інших, зокрема на Матір: «Лукаш (зневажливо всміхаючись): І та вже відьма? – Ба, то вже судилось відьомською свекрухою вам бути» [15, с. 283]. Вона не спрямована і на Килину: «Лукаш (сміється тихим, дивним сміхом): Я, жінко, бачу те, що ти не бачиш... Тепер я мудрий став...» [15, с. 288]. Тим більше іронія Лукаша не спрямована на Килину дитину: «Лукаш: Вже, мій сину. (На слові «сину» кладе іронічний притиск)» [15, с. 285]. Вістря іронії Лукаш скеровує на себе, бо дітей він вже не матиме, він не реалізував себе як батько. Втративши усе істинно цінне в житті, герой іронізує над своєю прив'язаністю до хибних цінностей: «А хто ж тут недогарків отих глядіти буде?» [15, с. 289].

Самотність Лукаша не перетворюється на демонізм, як у випадку з Месією, який перетворився на симулякр Христа. Усвідомивши свою несамодостатність через самоіронію як переоцінку цінностей: стосунки зі старшими (Матір'ю), ненароджені діти (втрата майбутнього), стосунки з Килиною (в яких не було місця любові), вартість матеріальних речей («недогарків»), Лукаш готовий випити до кінця свою людську Чашу, тому він значно ближчий до Христа, ніж Месія у драмі «Одержима».

Репліка Долі Лукаша «Скрізь терни-байраки, та й нема признаки, де шукати дороги» [15, с. 291] встановлює опосередкований зв'язок з Шевченковим поетичним образом хибних шляхів, якими ходить людина в пошуках власної долі: «Шука козак свою долю. / А долі

немає ... Плаче козак – шляхи биті. / Заросли тернами» [17, с. 15]. Так, на образно-лексичному рівні тернових байраків, терном зарослих широких шляхів і віднайдених маленьких стежин у репліках Доли, Мавки, Лукаша постає діалог про загублений шлях героя драми до своєї долі, що має асоціативний стосунок до образу долі в поезіях Т. Шевченка. У контексті такої алюзії історія Лукаша сприймається як парофразис Шевченкового вірша «Минають дні, минають ночі...»: «Доле, де ти, доле, де ти? / Нема ніякої! / Коли доброї жаль, Боже, / То дай злої! злої!» [17, с. 265]. У такий спосіб встановлюється зв'язок «Лісової пісні» з однією з наскрізних проблем творчості Шевченка: доля людини, доля народу як внутрішнє воління особи як індивідуальної, так і спільнотної. А також виявляється готовність Лукаша як воління прийняти свою людську долю будь-яку, навіть злу, адже «як прожити без долі!» [15, с. 291]. У контексті цих алюзій семантика символу терну вказує на співпричетність життєвого шляху Лукаша як особи до шляху на Голгофу Христа.

Доля – частка – жертва. Лукаш готовий до жертви, і у жертві його порятунок. Леся Українка показує, як жертвовність, по суті, стає внутрішнім шляхом особи до себе, бо тільки собою справджується істинна жертва, а решта – торг: за любов, за спокій, за щастя, за небесне царство, за вічне життя. Лукаш, спокутувавши свій гріх, глибоко усвідомлює провину перед Мавкою: «Живи моєю кров'ю! Так і треба, бо я тебе занапастив...» [15, с. 292]. Кров, яку готовий віддати Лукаш, є справжньою кров'ю Христа, на відміну від крові, яку віддав на поталу юрбі Месія у драмі «Одержима», проливши її не з любові, а за любов (як за гроші). Лукаш долає як спокуту шлях взаємин з Мавкою-Душею від таких, що ґрунтуються на засадах купівлі-продажу: «Була надія, що віддячусь потім» [15, с. 251], до таких, що ґрунтуються на засадах усвідомленої жертвовності: «Живи моєю кров'ю! Так і треба...».

Згідно з міфологічними уявленнями давніх греків, тіням померлих у жертву приносили кров живих істот. У християнських уявленнях кров Христа – це те, що він приносить у жертву як особа людська і Божя, – символ вітальної сили і духу. Леся Українка на прикладі Лукаша унаочнює принципову зміну, щодо функціонально-ціннісного розуміння жертви, яка відбулася в культурі та релігійній свідомості завдяки християнству.

Кров Христа є одним із двох ключових символів Євхаристії, де поєднання Агнця з Чашею означає поєднання плоті з кров'ю, тобто одушевлення тіла, оскільки кров дорівнює душі. Завдяки Євхаристичному вкушанню прославленого тіла Христового людська особа набуває впевненості у своєму власному воскресінні з мертвих і усвідомлює свою співпричетність до особового Бога. За словами К. Юнга, хліб у християнській Літургії символізує фізичні засоби існування, а вино – духовні. Таким чином, хліб і вино виступають символами людського життя і людської особи [19, с. 255, 294–296, 308]. У контексті фінального діалогу Лукаша і Мавки звучить мотив поєднання крові і плоті, який містить конотацію офіри й асоціюється з Євхаристичною містерією перетворення.

Лукаш приносить вогнисту жертву – своє колишнє життя, звільняючись при цьому від прив'язаності до матеріального світу земних «недогарків», зароблених, до речі, тяжкою працею не тільки ним, а й його родиною. Далі Лукаш приймає свою людську долю, бо ті, хто її не приймають, як «відтята галузка», і «громадять їх, і кладуть на огонь, – і згорять» (Ів. 15:6). Його доля – дар Божий, сопілка. Тепер Лукаш готовий пожертвувати своєю особою, тим, що безпосередньо належить йому. Ця готовність означає, що він переживає процес індивідуалізації, яку К. Юнг характеризує як «шлях до себе», або «самореалізацію». На думку вченого, індивідуалізація є становленням єдиного, гомогенного буття, і наскільки індивідуальність охоплює нашу сокровенну, остаточну і неподільну неповторність, настільки вона також включає становлення самості [18, с. 126]. У жертву приносяться егоїстичні зазіхання, сила ж, яка угамовує претензії «Я-особи», є самістю. Таким чином, самість є тим, що змушує до

офіри. Самість – це той, хто жертвує, «Я» – це дар, який приноситься в жертву, людська офіра. Отже, жертва і той, хто її приносить, зливаються в єдине ціле. Очевидно, що будь-яка жертва є самопожертвуванням, відтак це акт самоосмислення, збору розсіяних фрагментів особи і тих частин, які ніколи до того не були належним чином співвіднесені поміж себе. Проте самоосмислення постає перед людиною доволі складним завданням, оскільки вже сама людська природа безсвідомого викликає гострий страх перед її усвідомленням. Тому акт самоосмислення, що постає не в результаті випадковості, а як воління самої людини, є моральним вчинком, завдяки якому долається відособленість екзистенції, розширюється сфера свідомості і – через усвідомлення парадоксів – вичерпуються джерела конфліктів. Наближення до самості є свого роду поверненням до першоджерел, або апокатастасисом [19, с. 306–311].

Власною кров'ю, готовністю віддати її Лукаш повертає Мавку-Душу до життя. У своїй свідомості герой проявляє два протилежні аспекти Жінки-Душі: Тінь (відьма, упириця, Горгона) і Мара (Марія, Дух, Душа, Геній, Доля, Персефона). Зазначимо в дужках, що, захоплюючись суто декоративною красою зоряного вінка Мавки, дослідники «Лісової пісні» ніколи не звертали увагу на міфопоетику цього образу, на те, що зоряний вінець – ознака світлової теофанії найвищого рівня. У міфології зоряний вінець виступає атрибутом лише однієї богині: в язичницькій традиції – Великої Матері, а в християнській – Диви Марії.

Герой драми іде шляхом самоопанування, самоосмислення, нарешті – самопізнання у сковородинському розумінні, віднаходячи дійсно «нелічені скарби» всередині особового «Я», де любов Мавки його рятує, адже за своєю суттю вона є внутрішньою потенцією самого Лукаша. Мавка-Душа, уособлена в окремому персонажі, веде героя лабіринтами його внутрішнього світу і показує дорогу до його ж таки скарбів – скарбів Душі. У темряві ночі (життя, власної натури) Мавка відкриває Лукашу світло, проявляючи внутрішню суть його імені як світлолюдини – Антропоса, а не Люцифера.

Таким чином, в інтерпретації Лесі Українки шлях людини, на якому реалізується її доля як виконання індивідуальної людської місії, є внутрішнім шляхом особи до свободи і вічного життя. У цьому процесі самопізнання й самореалізації особи особливу функцію виконує любов.

Любов еманується із середини самої людської суті як міметично-вітальна енергія, «цвіт душі», з якого твориться «огнисте диво» [15, с. 250]. Ця еманация любові, осяюючи собою весь космос, скеровує вектори у двох напрямках: з неба – всередину і з пекла – назовні. Голос самотності, який волає про порятунок у любові, блискавкою з неба пробиває «камінне царство» і пробуджує навіть мертвих: «Я спала сном камінним у печері / глибокій, чорній, вогкій та холодній, / коли спотворений прибився голос / крізь неприступні скелі, і виття / протягле, дике сумно розіслалось / по темних, мертвих водах і збудило / між скелями луну давно померлу... / І я прокинулась» [15, с. 271–272]. Леся Українка досягає високого рівня мімезису, зображаючи цей процес як воскресіння творчих, плодотворящих сил природи. Голос любові, як голос співчуття, проривається у зворотному напрямку – із пекла: «Вогнем підземним – мій жаль палкий зірвав печерний склеп, і вирвалась я знов на світ» [15, с. 272]. Любов, як нуміозна субстанція, духовне небесне начало і начало підземне еротично-екстатичне, зводить свої вектори на людській особі, перехрещується в ній як здатність до еманация цього почуття як усередину, так і назовні, як здатність з'єднати в єдине ціле тіло і душу. Любов утворює імперативний центр особи та долає онтологічний розкол, змінюючи її екзистенційний стан і статус.

Як стверджує М. Мамардашвілі, в Євангелії, крім загальновідомих заповідей, які філософи називають його історичною частиною, є лише одна дійсна заповідь – Отець заповідав нам вічне життя і свободу [10, с. 374]. У цій заповіді найвищі цінності, даровані

людині Творцем, – життя і свободу – скріплює в нерозривне ціле поняття вічності. Саме вічністю зваблює Мавку Лукаш під Світовим деревом березою, сам не розуміючи, що таке вічність, адже вона не є вічністю, яку пропонує як коло смертей і народжувань світ Мавки (нумінозний), вона не є і вічністю, яку пропонує світ Лукаша (людський), де вона вже перетворилася на симулякр і «недогарки».

Згідно з філософсько-художньою концепцією Лесі Українки, реалізації найголовнішої заповіді Творця протистоїть «камінне царство» – архетип горгонічної істини і хибних шляхів несвободи, що на рівні образно-лексичних паралелей з'являється не в одному творі письменниці. Або воно візьме людину в полон, як бере Душу Лукаша – Мавку камінне Марище, як Месію – «сонне кодро», як Анну і Жуана – «камінний господар», або особа подолає екзистенційний поріг і здобуде свободу, як це зробили Міріам, Долорес, Мавка шляхом «з любові». Проте це шлях жінки, «одержимої» любов'ю. На цьому тлі Мавка – дещо специфічна героїня. Вона не жінка, а божество – нуміозна істота, вона «одержима» не просто любов'ю, а нуміозною енергією любові. Це виводить її за рамки людського жіночого світу. Її «одержимість» має додаткову конотацію: як двійник Лукаша, його Геній, Мавка уособлює прометеївське і творче начало, яке підкорюється тільки власній душі, але ніколи не підкорюється колективному спрямуванню. Цей елемент був відкритий ще філософією гностицизму в перехідну кризову епоху між античністю і християнством.

Очевидним стає те, що шлях чоловіка в реалізації головної заповіді Творця є значно складнішим, бо це шлях особи до свого Божественного креативу. На цьому шляху такі герої Лесиних драм, як Месія і Жуан, наражаються на поразку, позаяк, наслідуючи життя і свободу через творчість, особа виконує головну заповідь Творця і не отримує вічність у нагороду, а сама творить її як високоімітативне мистецтво, де в повноті й єдності постають Життя, Свобода, Творчість, Душа, Бог. Оскільки Бог є Любов, то ключ до вічності – в руках жінки. Вона є шляхом до Істини. Жінка в «зоряному вінку» або дає Вічне Життя, і тоді Істина постає прекрасною і живою Афродітою-Персефоною, «одержимою» любов'ю, адже Афродіта-Персефона є нуміозною субстанцією кохання, там, де Афродіта, панують любов і весна; або постає мертвою головою Горгони, від погляду якої все живе перетворюється на «камінне царство», адже Горгона – смерть, нуміозна субстанція смерті, там, де дружина Гадеса, панує смерть, а герой «Лісової пісні» досягає крайньої межі особового пекла – самотності, стає вовкулаком.

Отже, жінка або відьма (Тінь), або Душа (Мара). У драмі «Лісова пісня» Мавка проходить шлях від відьми до душі. У результаті такого осягнення істини Лукашем відбувається не тільки переродження героя, а й оновлення світу – апокатастасис; саме цим мотивом увінчується Об'явлення Івана Богослова, цим мотивом закінчується і «Лісова пісня» Лесі Українки.

У персоналістичній концепції нації як історичної особи, сформульованій С. Кримським на межі II і III тисячоліть, апокатастасис як онтологічний оптимізм є визначальною ознакою української нації-особи, обумовленою її світоглядними персоналістичними інтенціями, в яких немає часового й просторового континууму для онтології пекла. Ця риса сформувалася в процесі засвоєння українською культурою християнського релігійного світогляду, що поєднувався з особливим українським відчуттям взаємозв'язку людини і природи, в якому зовнішній світ і природа не тільки обожнюються (як і у всіх народів) людиною, але й «відповідають на її запити, на її бажання, на її молитву» [7, EP].

Висновки. У контексті ключових філософсько-літературних творів про перетин онтологічних цінностей християнства – вічності, життя і свободи – драма Лесі Українки «Лісова пісня» репрезентує українську інтерпретацію цієї теми. Якщо Данте Аліґ'єрі

в «Божественній комедії» показав, як спуститися в Пекло і звідти піднятися до Раю, а Гете у «Фаусті» показав, як шляхи, обумовлені прагненням людини піднятися до Раю, ведуть у Пекло, то Леся Українка в «Лісовій пісні», зображуючи шлях особи, показала, «як своїм життям до себе дорівнятись» [15, с. 250]. І якщо у Данте найяскравішою в образному, найважливішою в емоційному і найпереконливішою в психологічному планах є кантика «Пекло», то Леся Українка «страсті Христові» (страждання Лукаша в подібі вовкулака) виносить за межі тексту драми, їх немає на театральній сцені як уособленні світобудови. І якщо Данте в образі Жінки-Душі зображує святу, Гете – відьму, то Леся – любов – надперсональну нумінозну стихію і духовне персональне почуття, яке витворювалося людством протягом тисячоліть і витворювало культуру – цілісну перетворюючу силу, міметично-вітальну енергію особи, звернену як усередину її, так і назовні.

Список літератури:

1. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. Т. 2 / Александр Николаевич Афанасьев. – М.: Современный писатель, 1995. – 400 с.
2. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. Т. 3 / Александр Николаевич Афанасьев. – М.: Современный писатель, 1995. – 416 с.
3. Гейзінга Й. Номо Ludens. Досвід визначення ігрового елемента культури; [пер. з англ. О. Мокровольського] / Йоган Гейзінга. – К.: Основи, 1994. – 250 с.
4. Элиаде М. Тайные общества. Обряды инициации и посвящения; [пер. с фр. Г. А. Гельфанд] / Мирча Элиаде. – М.–СПб.: Университетская книга, 1999. – 356 с.
5. Житкевич А. Славень життю та коханню: з історії пісні «Чари ночі» / Анатолий Житкевич // Міст-Online. Тижневик для українців всього світу. – URL: <http://meest-online.com/culture/slaven-zhyttyu-ta-kohannu-z-istoriji-pisni-chary-nochi/> (дата звернення 09.04.2019).
6. Кэмпбелл Дж. Герой с тысячами лицами; [пер. с англ. К. Е. Семёнова] / Джозеф Кэмпбелл. – К.: София, Ltd., 1997. – 336 с.
7. Кримський С. Б. За межею щастя і нещастя. (Записав Віктор Ціон) / Сергій Борисович Кримський // ZN.UA. – 2011. – Вип. № 23. – 24 червня – 1 липня. – URL: https://dt.ua/SOCIETY/za_mezheyu_schastyia_i_neschastyia.html (дата звернення 23.03.2019).
8. Лукин А. В магическом лабиринте сознания. Литературный миф XX века / А. Лукин, В. Рынкевич // Иностранная литература. – 1992. – № 3. – С. 234–249.
9. Маланюк Є. Думки про мистецтво / Євген Маланюк // Маланюк Є. Книга спостережень: Статті про літературу. – К.: Дніпро, 1997. – С. 74–82.
10. Мамардашвили М. К. Философия и свобода / Мераб Константинович Мамардашвили // Мамардашвили М. К. Как я понимаю философию. – М.: Прогресс, 1992. – С. 365–374.
11. Олесь О. Твори: В 2 т. Т. 1: Поетичні твори. Лірика. Поза збірками. З неопублікованого. Сатира / Олександр Олесь. – К.: Дніпро, 1990. – 959 с.
12. Сапаров М. А. Об организации пространственно-временного континуума художественного произведения / М. А. Сапаров // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л.: Наука, 1974. – С. 85–103.
13. 100 найвідоміших образів української міфології / за ред. О. Таланчук. – К.: Орфей, 2002. – 448 с.
14. Тресиддер Дж. Словарь символов; [пер. с англ. С. Палько] / Джек Тресиддер. – М.: ФАИР-Пресс, 1999. – 448 с.
15. Українка Леся. Твори: У 12 т. Т. 5: Драматичні твори (1909–1911) / Леся Українка. – К.: Наукова думка, 1976. – 336 с.
16. Українка Леся. Твори: У 12 т. Т. 8: Літературно-критичні та публіцистичні статті / Леся Українка. – К.: Наукова думка, 1977. – 320 с.

17. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів: У 12 т. Т. 1. Поезія 1837–1847 / Тарас Шевченко. – К.: Наукова думка, 2003. – 784 с.
18. Юнг К. Г. Аналитическая психология; [пер. с англ. В. В. Зеленского] / Карл Густав Юнг. – СПб.: Кентавр; Палантур, 1991. – 132 с.
19. Юнг К. Г. Ответ Иову; [пер. с нем. В. Бакусева, А. Гараджи] / Карл Густав Юнг. – М.: Канон, 1995. – 352 с.

LOVE AS MEMETIC-VITAL ENERGY OF A PERSONALITY IN PHILOSOPHICAL AND LITERARY DISCOURSE OF LESIA UKRAINKA

Richard Gorban

*Kosiv Institute of Applied and Decorative Arts of Lviv National Academy of Arts
2 Mitskevych St., Kosiv, Ivano-Frankivsk Oblast, 78600, Ukraine.
graukr@gmail.com*

The article covers the concept of a creative personality as interpreted by Lesia Ukrainka. The creative process is revealed as a person's entry into the transcendental dimension of eternity in the philosophical and literary discourse of the playwright. The author demonstrates that the basic metaphor of the *Forest Song* ruins the idea of stupid hell cyclicality, which engulfs a person into everyday life platitude. It is opposed to mimesis as a process of creative reproduction, in which the polarized movement of the primitive rhythms of nature and those of a person's state of mind merge into a single movement of the vital wake in time. Following life and freedom through creativity, a person fulfils the main commandment of the Creator and does not receive eternity as a reward, but creates it as a highly committed art, where Life, Freedom, Creativity, Soul and God arise in fullness and unity. The path of a human being, on which his destiny is realized as the fulfilment of an individual human mission, is the inner path of a person towards freedom and eternal life. Love plays the decisive role in the process of self-cognition and self-realization of the creative potential of the individual. Love emanates from the core of the human essence as memetic-vital energy. Love as a numinous substance, a spiritual heavenly alpha and subterranean erotic-ecstatic base, brings together its vectors to a person and intertwines in it as the ability to emanate this feeling both inwards and outwards. Love creates the imperative centre of the person and overcomes the ontological split, changing his existential state and status. Lukash surmounts, as redemption, the way of relations with Mavka-Soul from the ones based on the principles of nundination, to those based on the principles of conscious sacrifice. Lesia Ukrainka shows how the sacrifice essentially becomes the inner path of the person to his self, as the true sacrifice is confirmed only by itself, and the rest is bargaining: for love, for peace, for happiness, for the heavenly kingdom, for eternal life.

The *Forest Song* drama by Lesia Ukrainka presents the Ukrainian interpretation of the issue of eternity, life and freedom in the context of philosophical and literary works about intersection of the ontological values of Christianity, which are key to the world culture. While Dante Alighieri showed in the *Divine Comedy* how to descend into Hell and ascend to Paradise out of it, and Goethe showed in his *Faust* how the ways, caused by a person's aspiration to reach Paradise, lead to Hell, Lesia Ukrainka in her *Forest Song* showed the road of the person toward himself, which urges the renewal of the world and return of all things to their original state. Whereas Dante's canticle of Hell is the brightest in the figurative aspect, crucially important in the emotional and the most convincing in the psychological ones, Lesia Ukrainka takes the *Passion of Christ* (Lukash's sufferings in the image of a ghoul) beyond the drama text; it is omitted in the theatrical scene as impersonation of the universe, which corresponds to ontological optimism – the idea of Apo catastasis, which defines the Ukrainian national mentality. While Dante depicts a saint in the image of the Soul Woman and Goethe gives image of a witch, Lesia renders love, the supra-personal numinous element and a spiritual personal feeling that has been developed by humanity millennia long and created a culture – the integral transforming force, the memetic-vital energy of a person bent both inwards and outwards.

Key words: person, love, creativity, freedom, eternity, life, culture.