



*Ad fontes!*

Лукаш Скупейко

## ПРОЛОГ ЯК МІФООБРАЗ СВІТУ *AB ORIGINE* В "ЛІСОВІЙ ПІСНІ" ЛЕСІ УКРАЇНКИ

У первісних начерках драми *Пролог* був відсутній. Він входив до першої дії, а дійовими особами, що першими з'являються на сцені, були дядько Лев і Лукаш. До того ж відвідини ними лісового озера, як видно зі вступної ремарки, спочатку не мали романтичного підтексту: про Лукаша дізнаємося лише, що він "молоденький парубок", у "новій одежі", яку боїться забруднити ("мати гніватися будуть"), на поясі коновка й ніж; а про дядька Лева – що він "з сіткою на рибу" та, мабуть, уже в літах, бо "дуже помалу" ходить; обоє прийшли дерти лико, ловити раків і рибу та, може, вполювати сільцем качок. Саме ж місце, за словами дядька Лева, небезпечно навіть удень, тому він застерігає, щоб Лукаш не барився "над нечімним" допізна, бо, мовляв, "може ще лихо спіткати". Така буденна тональність малюнка вповні збігається з конкретними назвами урочища (ліс Лович) та озера (Нічимне). Щоправда, Лукаш буденними клопотами не надто переймається, він хотів би натомість наточити соку з берези та ще вирізати собі нову сопілку, й обидва ці "хотіння", як відомо, відіграють у його житті та в розвитку драматичної колізії загалом винятково важливу роль.

Прикметно й те, що в рукописних начерках дія драми також починається напровесні, тобто вона від самого початку, ще в первісному задумі, співвідносилася з пробудженням і ритмозмінами у природі. Пояснення цьому знайти не важко, адже авторка планувала, за її ж словами, написати "історію Мавки" – істоти лісової, яка своїм існуванням прив'язана до розквіту рослинності. Така прив'язка, ясна річ, надавала розвитку подій та їх компонуванню певної безпосередності та вмотивованості, однак послаблювала художню інтригу, сказати б, спрямовувала її в епічне русло. Очевидно, Леся Українка відчувала цю епічну притлумленість у зав'язці дії, тому, доопрацьовуючи й переписуючи твір, зосередилася на пошуках способів увиразнення драматичної колізії вступних епізодів. Із цим насамперед, судячи з усього, зв'язана поява початкових експозиційних сцен та їх окреслення як окремого сюжетно-композиційного малюнка. Виокремлюючи пролог, авторка не лише перегрупувала відповідно сцени й "діячів", а й увиразнила час і місце дії. Порівняння первісного начерку першої дії, який, щоправда, нерідко виглядає як розгорнутий план із викладом змісту окремих сцен і діалогів, із *Прологом*, легко переконує, що внесені письменницею зміни й доповнення мали принципове значення і в розумінні повноти й поетичної яскравості картини, і в плані експлікації міфопоетичного дискурсу.

У цьому сенсі привертають увагу, здавалося б, незначні, але суттєві доповнення й уточнення, що стосуються насамперед місця подій. У чорновому автографі перед нами поставала просторова лісова галява "з плакучими (вербам) березами, з (тр'юм) великим прастарим дубом"<sup>1</sup>, в остаточному тексті – "з плакучою

<sup>1</sup>Українка Леся. Твори / За заг. ред. Б. Якубського. – Книгоспілка, 1930. – Т. VIII. – С. XLIII.

березою і з великим прастарим дубом"<sup>2</sup>. Примітні тут не лише заміна верби березами (для поліського регіону краєвиди з вербами й дубами водночас не притаманні), а передусім усунення елементної (числової) невиразності малюнка: первісний спонтанний варіант з (тр'єм)а дубами усувається відразу ж, а згодом берези замінюються одною березою. Внаслідок цього з'являється яскравий просторовий образ, що з пейзажного (чи декоративного) малюнка перетворюється на міфознак, за значенням і структурою зв'язаний із символікою світового дерева.

Форма "двоїни", або двочленна структурованість світового дерева тут, зрозуміло, не повинна викликати збентеження. Навпаки, вона чітко вписується в систему універсальних двійних (двоичних) класифікацій, що ґрунтуються на співвіднесеності (відповідності) біологічних (чоловіче-жіноче), соціальних і психологічних характеристик із міфологізованими протиставленнями верху та низу, світла і тьми, правого і лівого, космосу і хаосу тощо. Зокрема, це знайшло відображення в архаїчних схемах світового дерева з двома птахами (або сонцем і місяцем) у верхів'ї, дерева з двома вершинами, на одній із яких сидить сокіл, а на другій – "кунонька", "щасливого" (явір) і "нешасливого" (горобина, калина) дерева або перетворення нареченого на явір, нареченої – на калину в народних легендах і переказах, у фольклорних текстах весільно-обрядового змісту та ін. Отже, схема з двочленною композицією світового дерева та сюжети, що описують її, найчастіше зв'язані зі шлюбними мотивами. Очевидно, ця схема відображала ідею пошлюблення як загальну модель стосунків в архаїчних суспільствах. Подібні мотиви, як відомо, поширені в українській народній традиції, де дуб, як правило, уособлює чоловіче начало (чоловік, син, наречений), а береза – жіноче (дружина, донька, дівчина, наречена). Тим-то поправки, зроблені авторкою щодо міфопоетизації краєвиду, на якому відбуваються події, були не випадковими: дуб із березою серед лісової галявини сприймаються як проекція просторової міфомоделі стосунків, що розігруватимуться між головними героями драми – Мавкою та Лукашем.

До речі, в контексті даної моделі стосунків надзвичайно цікавою видається символіка числа "два", одне з первісних значень якого – поняття парності. Амбівалентність числа "два", як і поняття парності, очевидна: з одного боку, будь-яке збільшення числа в міфопоетичному сприйнятті означає не просто додавання (за формулою: один плюс один і т.д.), а збільшення буття – незаперечної присутності, існування, "реальності"; з другого боку, подвоєння тлумачиться як розщеплення цілісного суб'єкта на його "істинну" й "неістинну", позірну іпостасі, а також протиставлення одному непарному (за формулою: три – це два плюс один)<sup>3</sup>. Звідси – з такої амбівалентності – у міфологічний (і художній) світ входить мотив двійника і двійництва (пор. також образи оборотня, вовкулаки та ін.) та одвічна колізія парного-непарного: казкові дідова донька і бабина, дві сестри (брати) й один брат (сестра), три брати (сини), один із яких – царевич або ж, навпаки, дурник; народнопісенні дві дівчини й один парубок; численні літературні алюзії й переробки цих мотивів тощо. Неважко переконатися, що в "Лісовій пісні" міфомагічне "почуття числа" достатньо виразне.

Композиційно виокремлюючи *Пролог*, Леся Українка зосередилася також на увиразненні часового проміжку, з якого починається дія твору. У первісному начерку це була "рання весна", вже буяла "ніжна зелень", а озеро вкрилося "лататтям з жовтими квітками та білими водяними лілеями" (322–323). Тобто, хоч і пора рання, весна вже впевнено вступила в силу, природа ожила й розквітла,

<sup>2</sup> Українка Леся. Збір. творів: У 12 т. – К.: Наук. думка, 1976. – Т. 5. – С. 202. Далі сторінку зазначаємо в тексті.

<sup>3</sup> Див.: Новикова М. Коментар // Українські замовляння / Упор. М.Н.Москаленко. Автор передм. і комент. М.О.Новикова. – К.: Дніпро, 1993. – С. 279–281.

виявляючи готовність до “діалогу” з людиною — до появи дядька Лева й Лукаша. Натомість в остаточному варіанті “жовті квітки” латають та “водяні лілеї”, свідчення розквіту весняної пори, зникають. Авторка уточнює: “Провесна. По узліссі і на галявині зеленіє перший ряст і цвітуть проліски та сон-трава. Деревя безлисті, але вкриті бростю, що от-от має розкритись” (202). Отже, весна лише починається, світ природи ніби перебуває у стані невагомості, на межі між закінченням одного циклу та початком другого. Це стан космогонічного протиборства, відносної рівноваги смертоносних, руйнівних і життєствердних сил, міжчасовий проміжок, період передчасний, між мінус-часом (час, що ще не настав) і новим часовим відтинком. Зате перша весняна зелень і квіти, туман, що хвилюється над озером, розриваючись на шматки й відкриваючи блідо-блакитне плесо води, дерева, вкриті набубнявленими бруньками, безпомилково свідчать про те, що тимчасовість завершується й починається новий природний відрив.

Одним словом, увиразнюючи образ ранньої весняної пори — провесни, авторка не просто уточнює час, із якого починається дія драми, а змальовує картину, що відображає певний екзистенційний стан — екстратемпоральний момент існування *ab origine*, від початку. Тобто стан, коли, в космологічному сенсі, панує хаос і світ перебуває на грані між буттям і небуттям. Саме тут і тепер, на межі протистояння космосу й хаосу, народжується Час, що збігається з початком нового астробіологічного ритморуку. Відбувається зміна календарного циклу, світ створюється заново, і все, що відроджується — життя, природа, людина, будь-яке діяння, вчинок, явлення, — все неминуче втягується в невпинний коловорот *Творення*.

Своєрідність такої моделі “онтології” полягає в тому, що при розмежуванні часу й вирізненні його одиниці (року) йдеться не так про перебіг подій у природі, як про здійснення певних ритуально-обрядових актів, покликаних “зруйнувати” (відмінити) попередній часовий період і “створити” (структурно оформити) наступний. За міфопоетичними уявленнями, дискретність диктується не природними процесами, а задається ритуалом<sup>4</sup>. Попросту кажучи, для людини традиційної культури весна настає не тому, що холод змінюється теплом, а тому, що здійснено обряди її закликання-зустрічі. При цьому вегетація рослинності є одним із символічних дійств ритуалу календарного відродження природи та людини<sup>5</sup>.

Надзвичайно яскраво дана модель космогонії відбилася в передріздвяних та різдвяних містеріях стародавніх українців. За спостереженнями К.Сосенка, провідною у святі Різдва в Україні від найдавніших часів була ідея сотворення світу, і ця ідея, як і різдвяна містика з вогнем і водою, оперта на астральнім культі, стала основою давньоукраїнської міфології й релігії<sup>6</sup>.

У контексті ритуальної заданості відродження світу стають зрозумілими не лише “спис діячів” та особливості їхньої поведінки, а й основна колізія *Прологу* — протистояння між стихійними, руйнівними та конструктивними силами у природі. Не випадково першим на авансцені подій з’являється *Той, що греблі рве* — персонаж, який уособлює стихійне начало. І за походженням, і за покликанням він — істота деструктивна, поліфункціональна й нестримна у своїх вчинках. Його мати — *Метелиця Гірська*, і це свідчить про його “родинний” зв’язок із екстремальними природними явищами (вітер, хмари, сніговиця, гори та ін.), а постійне місце “служби” — *Океан*, де править “цар морський” (у драмі неперсоніфікований) і панує прахаос — стан, до якого щоразу повертається світ,

<sup>4</sup> Див: Байбурич А.К. Ритуал в традиционной культуре: Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. — СПб.: Наука, 1993. — С. 124.

<sup>5</sup> Див: Элиаде М. Миф о вечном возвращении: Архетипы и повторяемость. — СПб.: Алетейя, 1998. — С. 101.

<sup>6</sup> Див: Сосенко К. Різдво-Коляда і Щедрий вечір: Культурологічна оповідь. — К.: Укр. письменник, 1994. — С. 60.

перш ніж поринути у круговерть нового самотворення. Генетичний зв'язок із символікою води безпомилково вказує на амбівалентність природи героя. З одного боку, він несе в собі небезпеку, завдає шкоди і людям, зриваючи греблі, мости, гатки та заставки, і природі, лякаючи птахів, підриваючи коріння дерев, розмиваючи береги лісових озер і струмків; з другого, — споріднений із негамовною молодістю, бурхливим весняним пробудженням і, отже, з відродженням та оновленням усього світу.

Цікаво, що в чорнових начерках Леся Українка наголошувала здебільшого на негативних рисах свого персонажа, виокремлювала галасливо-руїницьке в його вдачі: *“буйна сила весняної води вривається з гуком, з шумом, лицяється до рус [алки], каламутить озеро, поринає з рус [алкою], гоготить, реготить...”*<sup>1</sup>. Натомість в остаточному тексті письменниці, зберігаючи міфосемантику образу, значною мірою поетизує героя, наділяє його привабливістю і красою. Насамперед він вирізняється тепер своїм зовнішнім виглядом: молодий, гарний (білявий, синьоокий), стрімкий і водночас граціозний у рухах, одяг на ньому переливається барвами та виблискує золотистими іскрами. Тепер про його появу свідчать не “гук” і “регит”, а відлуння гомону лісового струмка, не “каламутне” озеро, а легке хвилювання води й туману, що, розвіюючись, відкриває на озері сині мережки чистого плеса. *“В лісі щось загомоніло, струмок зашумував, забринів, і вкупі з його водами з лісу вибіг “Той, що греблі рве”... Кинувшись з потоку в озеро, він починає кружляти по плесі, хвилюючи його сонну воду, туман розбігається, вода синішає”* (202), — таким постає цей персонаж в уяві Лесі Українки.

Відповідно до цього портрета формується й певний динамічний стереотип героя, його поведінкова свідомість. У своїх вчинках він залишається нестримним і непередбачуваним, навіть небезпечним. Однак його експансивність не агресивна, не зловорожа. Загроза, яку він провокує своєю присутністю, насправді існує лише потенційно, жодна з них (наприклад, утопити мельниківну) не справджується. У ньому переважають молодість, одчайдушність і неспинне бажання волі (*“бо весняна вода, як воля молода!”*), тобто ті риси, що характеризують його більше як витівника, пустуна й бешкетника, ніж ворожу руйнівну силу. Тому в поведінці *Того, що греблі рве* постійно присутні елементи гри, фантазії, жартівливої інтриги, і цей грайливо-іронічний стиль стає визначальним у його стосунках із навколишнім світом.

Наділяючи свого героя привабливою зовнішністю та грайливою манерою поведінки, Леся Українка, очевидно, керувалася власним художницьким чуттям, прагненням викликати поетичне враження. Тому він і сприймається радше як молодий гарний хлопець, ніж підступна істота з “нижчого” світу. До речі, у первісних начерках авторка так і називала його — *хлопцем*, вповні резонно замінивши в чистовику цей номінант неозначено-особовими формами *він, йому, нього* та ін. Та, вірогідно, йшлося не лише про “прикрашення” образу. Адже завдяки художньому ретушуванню *Той, що греблі рве* значною мірою позбувається фольклорної одновимірності, за якою в ньому щоразу безпомилково вгадується негативний персонаж народної демонології. Натомість сфера його самовияву розширюється, він набуває дечого, що безпосередньо не властиве демонічній істоті, принаймні у традиційно-фольклорному сприйнятті. Звісно, цей “позитив” привнесений ззовні, від автора, тобто лежить у площині художньо-суб’єктивного враження, а не фольклорних стереотипів. У цьому сенсі поетичний “доважок” до образу не лише зближує *Того, що греблі рве* із власне літературним персонажем, а й посилює відчуття його роздвоєності, вмотивовує його на рівні, сказати б, художньо-психологічного (літературного) сприйняття.

Двоїстість природи *Того, що греблі рве*, що виявляється на стику фольклорних (демонізм як сутність) і літературних (хлопець, привабливий юнак) алюзій, вносячи

<sup>1</sup> Українка Леся. Твори. — Т. VIII. — С. 1.

у змалювання образу певний елемент інтриги і тим, безумовно, збагачуючи його, у своїй основі ґрунтується на архетипальних ремінісценціях. Не можна забувати, що йдеться про міфосемантику *початку* – символічне народження світу, тобто процес, в якому кожній дійовій особі відведена особлива роль, а сутність кожного визначається його участю у світотворенні. З цього погляду, дуальність *Того, що греблі рве* надзвичайно показова і в контексті міфозначень вповні зрозуміла. По-перше, вона зв'язана, як уже зазначалося, із самою “природою” героя, його приналежністю до “водяного роду”, тобто до тієї категорії істот, які так чи так виявляють причетність до однієї з основних світобудовчих стихій і провокованих нею станів. Адже вода, за міфопоетичним сприйняттям, – це і джерело життя та засіб магічного очищення, і шлях у загробний світ, місце перебування “нечистої сили” тощо. По-друге, вона зумовлена його безпосередньою функціональною заданістю: зімітована картиною бурхливого весняного водограю ситуація порубіжжя (між *початком* і *кінцем* календарного циклу, *цим* і *тим* світом і т.д.) передбачає героя, скерованого на подолання (“зняття”) протилежностей.

У давнину, в епоху творення, така роль зазвичай покладалася на деміурга (предка, бога-творця) або (паралельно чи стадіально пізніше) на культурного героя – творця вогню, знарядь праці, ремесел, рослинних культур і т.ін. З плином часу сфера діяльності культурного героя розширюється, і він стає невіддільним від свого двійника (брата-близнюка), який наслідує його серйозні діяння, пародійно переосмислюючи їх та вдаючися до обману, підступності, трюкарства та ін. Одним словом, в особі свого демонічно-комедійного дублера культурний герой набуває рис *трікстера*. З'являється персонаж, якому двозначність діянь притаманна *ab ovo*, від самого початку: він, руйнуючи, творить (знаходить, здобуває) і, навпаки, будуючи, поводить як каверзник, лицемірить, завдає шкоди тощо. Таким чином, причина двоїстості характеру й поведінки трікстера полягає в його медіативній функції, зумовленій самою сутністю міфологічного мислення, яке виходить із усвідомлення опозицій і спрямовується на їхнє поступове “осереднення” (примирення, зближення)<sup>8</sup>.

Уважніше приглянувшись, неважко переконатися, що і за характером, і за манерою поведінки, і за призначенням *Той, що греблі рве* нагадує героя-трікстера. Недаремно Лісовик називає його вдачу “зрадливою і лукавою”, а його самого – “клятим баламутом” і “пройдисвітом”. Елементи “баламутства”, безумовно, йому притаманні. Зокрема, стосовно Потерчат він поводить себе, як бешкетник, – шугає, нуртує, хвилює воду, руйнуючи їхню хатинку, що “збудувала ненька”. Водночас його бешкетництво приносить не лише шкоду, адже воно розбухує “сонну воду”, її життєдайні функції. Особливо виразно трікстерська манера поведінки *Того, що греблі рве* постає в його стосунках із Русалкою. Як виявляється, від самого початку, стрибаючи, ринучи й виринаючи, він спрямований передусім на пошуки “водяної царівни”, наймилішої коханки-озерянки. Їй справді “нема на світі рівні”, бо знайти “ту вроду”, про яку мріяв, в яку закоханий “змалку” (!), – це його покликання й основна умова його самтотожності: “Зіб'ю всю вашу воду, / таки знайду ту вроду! (Бурно мутить воду)”. Однак здійснити цю місію без допомоги йому не під силу. Адже Русалка перебуває поза межами його впливовості, в іншому часопросторовому вимірі, де відсутні ознаки життя – світло й тепло (там “темно, холодно”), тобто в зоні смерті. Подолати цей рубіж він не в змозі, і тому змушений вдаватися до помічників, роль яких у даній ситуації виконують Потерчата – “двоє маленьких, бліденьких діток у біленьких сорочечках”. Зовнішній вигляд цих істот, їхнє походження й вік (потерчата – померлі до хрещення чи мертвонароджені діти, що не досягли

<sup>8</sup> Див.: Леві-Строс К. Структурна антропологія / Пер. з фр. З.Борисяк. – К.: Основи, 2000. – С. 213–216.

семимісячного віку<sup>9</sup>), “соціальний” стан (“сиротята-потерчата”), приналежність до світу мертвих відповідають традиційним уявленням. Нетрадиційно виглядає хіба що їхня роль, зате сама фігура помічника (посланця на той світ) тут вповні вмотивована, оскільки йдеться насамперед про посередництво між двома світами – земним (живим) і потойбічним (пор. мотив *чарівного помічника* в казці<sup>10</sup>).

Русалка також належить до царства мертвих. Вважалося, що русалками стають дівчата, які померли до одруження, особливо заручені; або дівчата та діти, що померли, часто неприродною смертю (втопилися), на Русальному тижні. Як правило, вони вирізняються красою і привабливістю, співають чарівних пісень, заманюють у воду і топлять, можуть залоскотати і т.д. Образ русалки контамінується насамперед із водою, деревами та рослинністю, тому він здебільшого поєднує в собі риси водяних істот і карнавальних персонажів, зв'язаних з магією родючості.

Зв'язок образу русалки з весняним пробудженням і буянням природи очевидний, про що свідчать численні мотиви задобрювання, “проводів” русалок, суворого дотримання табу в русальний тиждень та ін. Як вважає В.Давидюк, в основі русального міфу лежить обряд принесення людської жертви заради покращення врожаю, згодом заміненої ритуальним еквівалентом на зразок “лялі”, “куста”, солом'яного опудала тощо<sup>11</sup>. Цим фактом значною мірою можна пояснити симбіоз рослинного культу з культом предків у русальній обрядовості, привабливу зовнішність русалки (жертвою обирали найгарнішу й найдостойнішу дівчину), її здатність завдавати шкоди (накликати бурю, град, засуху) за порушення численних заборон, зв'язаних із русальними святами, і навіть приносити смерть, а також мотиви передчасної смерті та трагічного (караючого) кохання.

Змальовуючи Русалку, Леся Українка зберігає основні, сутнісні характеристики фольклорного образу. Зовнішній вигляд, пристанище (лісове озеро, струмок), таночок “*на виру-вирочку, / на жовтому пісочку*”, “*водяна царівна*” і Водяник, якого називає “*батьком*”, “*любим татом*”, опікування рослинністю (“*розчешу поплутаний сікняг*”), безтурботне існування, волелюбність (“*Я – вільна! / Я вільна, як вода!*”), грайливість, насмішка і жарти (“*На цілу довгу мить тобі я буду вірна, / хвилину буду я ласкава і покїрна*”), зловредність (“*Я їх [людей] топлю, щоб вимити водою / той дух ненавидний. Залоскочу / тих натрутнів, як прийдуть*”), – усі ці ремінісценції й алюзії не виходять поза межі народнопоетичного сприйняття. Навпаки, вони творять своєрідний семантичний каркас, на якому майстерно вибудовується повноцінний образ, позбавлений наївної миловидності й одномірності. Тому він, зберігаючи фольклорну автентичність, водночас сугестує поетичні враження, апелює до художнього чуття й естетичних асоціацій.

Цікаво, що мотив весняного пробудження природи розгортається в контексті еротичної символіки. У поведінковому аспекті стосунки між *Тим, що греблі рве* та Русалкою нагадують весняні ритуальні “розигри”, що відбувалися між молодечими громадами і завершувалися символічним “умиканням” дівчини. Відповідно діалог між учасниками такого дійства, як правило, будувався у формі любовного загравання. Тому не дивно, що на залицяння *Того, що греблі рве* Русалка відповідає взаємністю. Виринавши з води, вона “*знадливо всміхається*” залицяльнику, називає його “*мій чарівниченьку*”, “*мій паниченьку*”, “*любчику, хороший душогубчику*”, з “*жартівливим пафосом*” запевняє, що кохає його, що марила “*всю ніченьку*” (впродовж зими!) про зустріч із ним: “*Ронила сльози*

<sup>9</sup> Див.: Зеленин Д.К. Восточнославянская этнография / Пер.с нем. К.Д.Цивинной. – М.: Наука, 1991. – С. 420.

<sup>10</sup> Див.: Пропи В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – Л.: Изд. Ленинград. У-та, 1986. – С. 166–201.

<sup>11</sup> Див.: Давидюк В. Первісна міфологія українського фольклору. – Луцьк: Вежа, 1997. – С. 141–172.

дрібнії, / збирала в кінви срібнії, / без любої розмовоньки / сповнила вщерть коновоньки..." (204). Про готовність Русалки до зустрічі з "любчиком" свідчать не лише наповнені "вщерть" коновки (за народнопоетичними уявленнями, *набирати воду, ходити по воду* — з нетерпінням виглядати коханого, сподіватися на побачення), а й її вбрання: "На ній два вінки — один більший, зелений, другий маленький, як коронка, перловий, з-під нього спадає серпанок" (204). Відомо, що вінок як символ дівочтва, молодості і краси — необхідний атрибут русальної обрядовості. В іграх та хороводах весняно-літнього циклу він служив обов'язковою прикрасою дівчат. У даному випадку *зелений вінок*, очевидно, вказує насамперед на зв'язок Русалки з культом рослинності, тоді як *перловий вінок*<sup>12</sup> належить до основних аксесуарів шлюбного обряду. До того ж його подарував Русалці її "любчик" — *морський царенко*, тим самим ніби надаючи любовній оргії легітимності. З цього погляду ідея пошлюблення сприймається як ритуальна форма магічного пробудження життєдайних сил природи.

Однаке, як відомо, любовні взаємини між *Тим, що греблі рве* та Русалкою не мають продовження. На перешкоді їхньому пристрасному пориву стає Водяник, суворо застерігаючи Русалку від необачного вчинку:

Стидайся, дочко! Водяній царівні  
танки заводити з чужинцем?! Сором! (206).

Намагання "присоромити" Русалку — тут, очевидно, лише розмовно-побутова фігура, що традиційно вживається як батьківська засторога легковажним чи неслухняним діткам. Насправді суворість значною мірою удавана і навіть доброзичлива. Гнів спрямований насамперед проти *Того, що греблі рве*, бо той — *чужинець*. А вповні вмотивоване й доречне нагадування Русалки про їхню родову спорідненість — приналежність до водяної стихії ("*Він, батьку, не чужий. Ти не пізнав?*") — викликає лише роздратування. "*Нерідний він, хоч водяного роду*", — такий присуд виголошує Водяник зухвалому залицяльничкові. У нього з цього приводу свої резони: *Той, що греблі рве* — бешкетник і гультіпака, який порушує рівновагу й порядок, що настає у природі після недовготривалого весняного сум'яття. Зрештою, крім турботи про свої володіння та його мешканців, Водяник не забуває і про особистий, сказати б, "егоїстичний" інтерес: "*старощам моїм спокій руйнує*". Але, найімовірніше, тут ідеться не просто про старість як вікове поняття, як про різницю в літах, а насамперед про зміну пов'язаного з певними етапами календарного циклу функціонального статусу. *Той, що греблі рве* виникає на авансцені подій першим, щоб, руйнуючи зимові вериги, розбурхати сплячу природу. Зухвалими витівками й розвагами він пробуджує спочатку Русалку, а згодом і Водяника, тим самим, по суті, вичерпавши свої креативні можливості. Власне, саме на цьому й наголошує Водяник у своєму монолозі:

Навесні він нуртує, грає, рве...

.....  
А влітку де він? Де тоді гасає,  
коли жадібне сонце воду п'є  
із келиха мого, мов гриф неситий,  
коли від спраги никне очерет,  
зоставшись на березі сухому,  
коли, вмираючи, лілеї клонять  
до теплої води голівки в'ялі?  
Де він тоді? (206).

Натомість Водяник з'являється тоді, коли весняні води стають уже *тихими*, береги — *рівненькими*, а птахи, дбаючи про потомство, — *мудрими і сторожкими*. Своє покликання і своє призначення він убачає в тому, щоб утримувати порядок і злагоду

<sup>12</sup> Докл. див.: Сумцов Н.Ф. Символика славянських обрядов: Избр. труды. — М.: Вост. литература РАН, 1996. — С. 74; Вовк Хв. Студії з української етнографії та антропології. — К.: Мистецтво, 1995. — С. 237.

в підвладних йому володіннях. *"В моїй обладі / Вода повинна знати береги"* — ось основний принцип, що визначає його стосунки з навколишнім світом. Тому й не дивно, що Водяник не сприймає *Того, що греблі рве* і називає його чужинцем. Адже тимчасовість як стан роздвоєності, двозначності, трюкарства й інтриги, що контамінується з діяльністю героя-трікстера, вже проминула і настав власне *Час*, який розвивається за неспинними законами послідовності й упорядкованості.

До речі, поняття *чужинця*, тобто іншого за походженням, вдачею, функціями, сферою й часом існування та ін., належить до засадничих у міфологічному світі. Сентенцію на зразок *"кожен повинен знати свої береги"* можна вважати свого роду *"неписаним"* правилом поведінки демонічних істот. Людська уява не лише персоніфікувала ці створіння, а й кожному з них відвела певну територію та місце проживання. За цим *"законом"*, вихід за межі *"свого"* середовища рівнозначний втручанням в чужий світ, а тому не минає безкарно. Саме так, наприклад, реагує Русалка, коли дізнається, що дядько Лев і Лукаш мають намір будувати біля озера хижку, і її агресивне несприйняття *"солон'яного духу"* та бажання *"вимити водою той дух ненавидний"* уповні зрозумілі: концепт *"чужинця"* асоціювався з деструктивною силою й інстинктивно викликав захисну реакцію.

Отже, незавершеність стосунків між *Тим, що греблі рве* та Русалкою ґрунтується, сказати б, на *"об'єктивних"* підставах. За своєю суттю (характером, манерою поведінки, призначенням, функціями) *Той, що греблі рве* належить до тієї стадії календарного циклу, яка закінчується разом із пробудженням природи. Тобто тоді, коли магічно-рольова чинність Русалки, безпосередньо зв'язана з ростом і розквітом рослинності, лише починається. Приходить нова пора, і розлука стає неминучою. *"Прощай, Русалонько, сповняй коновки!"* (208), — здається, без тіні співчуття, навіть зі знущальною байдужістю промовляє останню фразу лицемірний коханець і назавжди зникає у плині часу.

За всієї невідворотності моменту зухвалу легковажність, яку демонструє *Той, що греблі рве*, прощаючись із Русалкою, навряд чи можна виправдати чи бодай пояснити лише моральними вадами його характеру. Очевидно, його іронія й відверта безтурботність (*"Поки що буде, я ще нагуляюсь!"*) тут зовсім не випадкові. У підтексті такого розпрощання виразно постає образ чарівного коханця-спокусника або, за словами Русалки, *"хорошого душолюбчика"*, що зводить дівчат, залишаючи їх на посміховисько. Принаймні Водяник, на протигагу Русалці, завороженій вродою коханка, саме так його і сприймає, вдаючися навіть до неприхованої погрози: *"Ти, клятий баламуте, / ще знатимеш, як зводити русалок!"*. Із властивою розсудливістю й батьківською доброзичливістю він пояснює Русалці:

Чудна ти, дочко! Я ж про тебе дбаю.  
Таж він тебе занапастив би тільки,  
потяг би по колючому ложиську  
струмочка лісового, біле тіло  
понівечив та й кинув би самотню  
десь на безвідді (209–210).

Мотив спокусництва, що звучить у цих рядках, належить до основних структуровірних елементів русального міфу. Адже, за народними повір'ями, русалками стають також занапащені дівчата, що в розпучі наклали на себе руки (втопились), особливо ж їхні загублені діти, які довічно змушені нести безневинну спокуту за нерозважливе кохання. Тому русалкам, крім палкої пристрасності, притаманне нестримне прагнення помсти за зневажені почуття та зраду: *"Як я заплачу на малу хвилинку, / то мусить хтось сміятися до смерті"* (263). Відгомін цього мотиву відчутний, зокрема, в образі помічників Русалки — *"бідних сиротят-потерчат"*, які за її намовою заманюють Лукаша у драговину, ледве не позбавивши його життя. Основна їхня характеристична прикмета — те, що в них *"немає татка"*, що вони — жертва зрадливої пристрасності. Цим і мотивує свою



намову Русалка, підбурюючи їх на осудливий вчинок: *“Дивіться, он той, що там блукає, / такий, як батько ваш, що вас покинув, / що Вашу ненечку занастив. / Йому не треба жити”* (237).

Проте у нетривкості любовної пригоди, такої спочатку принадної та звабливої, винен не лише чарівний “любчик-душоубчик”. Усвідомлюючи скороминущість свого “парубкування” і сприймаючи все, що відбувається, як належне й неминуче, він водночас не має жодних ілюзій і щодо Русалки. Ніби знічев’я кинуті ним слова *“словняй коновки”* — насправді виразний натяк на приреченість “водяної царівни” на любовну невтолимість, на одвічне чекання, на манливе й п’янке сподівання, яке ніколи вповні не збудеться. Трагедія Русалки полягає в тому, що вона, втілюючи невгамовну пристрасть, нерозтрачену жагу кохання, для тривких почуттів (*“на цілу довгу мить”*)<sup>13</sup> завжди залишається недосяжною.

Кохання — як вода, — плавке та бистре,  
рве, грає, пестить, затягає й топить.  
Де пал — воно кипить, а стріне холод —  
стає, мов камінь. От моє кохання! (263), —

беззастережно прорікає вона в розмові з Мавкою.

Найімовірніше, одвічна незавершеність любовного дискурсу, в якому постійно перебуває Русалка, зумовлена насамперед її походженням. Чи то йдеться про дівчину-русалку як ритуальну жертву, чи про дівчину, що померла зарученою, чи про занапашену дівчину, провідним у структурі цього образу виступає мотив передчасної смерті<sup>13</sup>, тобто нездійсненого кохання. Цій домінанті, між іншим, відповідає і зовнішність Русалки, що свідчить про її безпосередню участь у розпочатому, але не доведеному до кінця ритуальному дійстві. Перловий віночок (ознака зарученості), весільне покривало (серпанок), яке одягають перед вінчанням і якому передусь розплітання коси, розпущене волосся (символ прощання з дівочтвом як кульмінаційний церемоніальний момент), — це атрибути, що безпомилково вказують на перерваність шлюбного обряду, тобто на його недовершеність як акції ритуального освячення (узаконення) подружніх стосунків. На перешкоді коханню стає смерть (зрада), і воно перетворюється на виплекану і таку жадану, але лише примарну, нездійснену, навіть згубну мрію. Інакше кажучи, у площині русального міфу семантика кохання і смерті (зради) опиняються на небезпечно близькій відстані, нехтування якою неминуче призводить до трагічних наслідків. Тому упадання за русалками, як і їхні загравання, завжди завершуються фатально.

Отже, драматичний конфлікт Прологу розігрується насамперед як любовна колізія між *Тим, що греблі рве* та Русалкою. У міфопоетичному сенсі вони, ці взаємні залицяння, символізують пробудження життєтворної енергії й носять проміжний (ритуально-ситуативний) характер, тобто завершуються разом із входженням світу у стадію новотворення. Стрімкість, із якою розвиваються події, та невгамовна мінливість настрою у стосунках “любчиків” співвідносяться з нестримним перебігом змін у природі, яскраво виражених у поетизованому образі бурхливої весняної повені. На заваді розбудженій стихії й безладдю стає Водяник, покликаний стежити за порядком, врівноважувати неузгодженість і протиборство настроїв у доквіллі. Зрештою, його наставницькі сентенції й моралізування такі ж закономірні та вмотивовані, як і недовготривалість самої любовної інтриги: світ, в якому функціонують ці істоти, підпорядкований непорушним вимогам змінності й наступності. Тому і сцена прощання не викликає особливих емоцій ні в *Того, що греблі рве*, ні в Русалки. Але поза межами міфологічної парадигми, тобто у сфері суб’єктивно-психологічного (історичного) світосприйняття, нетривкість (тимчасовість, мінливість) почуттів і симпатій рівнозначна віроломству та зраді, які, породжуючи душевні муки і страждання, ведуть до фатальних наслідків.

<sup>13</sup> Докл. див.: Давидюк В. Первісна міфологія українського фольклору. — С. 156.