

„ЛІСОВА ПІСНЯ” ЛЕСІ УКРАЇНКИ Й „ЗАТОПЛЕНИЙ ДЗВІН” Г. ГАУПТМАНА (МІФОСЕМАНТИЧНИЙ АСПЕКТ)

Проаналізовано „Лісову пісню” Лесі Українки в порівняльно-типологічному (міфосемантичному) зіставленні із „Затопленим дзвоном” Г. Гауптмана.

Ключові слова: міфосемантика, міфопоетика, драма-феєрія, календарно-обрядовий цикл.

Skupeyko L. Lesya Ukrayinka's "The Forest Song" and G. Hauptmann's "The Sunken Bell" (mythical semantic aspect). This article deals with Lesya Ukrayinka's "The Forest Song" in typological and mythical semantic comparison with "The Sunken Bell" by Gerhart Hauptmann.

Key words: mythical semantics, mythological poetics, magical drama, ritual year/ritual cycle.

Той факт, що за тематикою, мотивами, образами, елементами стилю „Лісова пісня” Лесі Українки споріднена з багатьма творами світової літератури, свідчить, передусім, про її органічну „вписаність” у загальноєвропейський історико-літературний процес та систему філософсько-естетичних уявлень кінця XIX – початку XX ст. Яскравий приклад для підтвердження цієї думки – історія вивчення драми української письменниці у зіставленні із „Затопленим дзвоном” Г. Гауптмана.

Чи не першими, хто із властивою обережністю провів аналогію між названими творами, наголошуючи, передусім, на їх тематичній спорідненості, були М. Зеров і М. Драй-Хмара. „Природа і її життя прекрасні, але людина стала окремо, пішла своїм шляхом, утворила свої закони і свій світ – нудний, убогий, безкрилий, – ця *тема* (курсив мій.– Л. С.) у Лесі Українки розроблена з тою самою яскравістю й силою, що і в прославленому „Затопленому дзвоні” Гауптмана” [1, 412–413], – зазначав М. Зеров (щоправда, дещо звужуючи тематичні обшири обох творів). Подібної думки дотримувався і М. Драй-Хмара: „Аналогією до „Лісової пісні” буде до певної міри „Затоплений дзвін” Гауптмана, але „Лісова пісня” глибша й тепліша. Можливо, що *тема* (курсив мій.– Л. С.) її дійсно викликана цим твором німецького письменника” [2, 149]. У В. Петрова вищевказана аналогія набула значного розширення. Він вважав, що між обома

творами „багато є спільного, починаючи з назви „Märchen-drama” – „драма-феєрія” і кінчаючи загальною темою (курсив мій.– Л. С.), характеристикою окремих дієвих осіб та низкою спільних подробиць і деталей в обох п’єсах” [3, 166]. Зосередившись на виявленні таких збігів і перегуків у жанровому визначенні, в експозиції творів, їх ідейно-тематичному спрямуванні („руссоїстично-романтична” концепція єдності з природою), композиції („така сама тотожня й конструкційна будова обох цих п’єс”), характерах персонажів і навіть у змісті окремих монологів, дослідник, по суті, схилився до думки про наслідування Лесею Українкою твору німецького автора. Принаймні саме так його позиція була потрактована А. Гозенпудом, який наполягав на відмінностях, наголошуючи водночас на цілковитій „творчій незалежності” української драми-феєрії від німецького взірця. „Уже сама постановка питання (про наслідування.– Л. С.) більш ніж порочна” [4, 152], – зазначав він. І підсумовував: „Неправильно було б заперечувати, що „Затоплений дзвін” міг стати одним із поштовхів до написання „Лісової пісні”, але п’єса Гауптмана не була для Лесі Українки художнім зразком, вона не наслідувала її, а в рішенні теми виявила цілковиту незалежність від Гауптмана” [4, 156].

Надалі, особливо на порубіжжі 1940–1950-х рр., коли в українському літературознавстві велась активна боротьба проти „плазування перед Заходом” та за подолання „рештків впливу буржуазного компаративізму” [5], порівняльне вивчення драматургії Лесі Українки втрачає актуальність і навіть стає ідеологічно небезпечним як вияв вульгаризаторського ставлення до її творчості [6, 31], за винятком, звичайно ж, теми „зміцнення інтернаціональних зв’язків” із російською літературою.

Осібне місце серед праць, присвячених зазначеній темі, посідає стаття М. Ласло-Куцюк „Леся Українка і Гергарт Гауптман”, уміщена в її монографічному, об’єднаному спільним задумом збірнику під назвою „Велика традиція” [7, 236–258]. На жаль, ні названа стаття, ні монографія в цілому у свій час не отримали належного відгуку в українському літературознавстві. Тим часом запропонована авторкою ідея „великої традиції” як інтертексту (сукупність текстів, співвідносних із даним – основним, структуротвірним – текстом) видається надзвичайно продуктивною, зокрема й для з’ясування зв’язків „Лісової пісні” зі світовою драматургією. Концептуально дослідниця

спирається на розуміння світової літератури як форми співіснування і трансформації духовних цінностей, як діалогу, в контексті якого національна традиція уявляється єдиним безперервним процесом¹, тоді як зустріч національного письменника з чужим відносно цієї традиції процесом – випадковою. Відповідно до цього своє завдання вона вбачає в тому, щоб „виявити ту велику національну традицію, яка, викристалізовуючись поступово саме в процесі взаємодії власного і чужого, поклала свій відбиток на всі запозичені ззовні елементи, підкоряючи їх єдиному внутрішньому процесові розвитку української літератури. Внаслідок існування такої традиції зв'язки стають обопільними, чужий зразок впливає на розвиток національної традиції, а національна традиція приводить в свою чергу до нового „прочитання” чужого зразка, до виникнення інтертекстуальних зв'язків діалектичного характеру, до виникнення якісно нової єдності власного і чужого” [7, 9].

Завдяки такому розумінню діалектики „власного” і „чужого” в національній літературі (чи й в окремому творі) дослідниці вдається виявити ту „якісно нову єдність” та, додамо, відмінність, які існують між „Лісовою піснею” і „Затопленим дзвоном”. З погляду структурно-семантичного різниці між ними полягає в тому, що обидва твори зорієнтовані на принципово відмінні моделі світу й типи героїв. Генріх із „Затопленого дзвону” належить, як вважає М. Ласло-Куцюк, до типу „уранських героїв”, які уособлюють атрибути неба й сонця. Модель світу, за якою будується й розгортається фабула драми німецького автора, структурована по вертикалі. Усе у творі, починаючи від його назви, підпорядковане вертикальному рухові, зумовлене й умотивоване антиномією „верх-низ”, що у філософсько-символічному сенсі сприймається як одвічне протистояння світла й темряви, радості та страждання, добра і зла, життя та смерті тощо. „Це є символічний рівень п'єси Гауптмана, – пояснює М. Ласло-Куцюк, – який розгортається цілком у рамках універсальної архети-

¹ Доречно нагадати, що ідея єдності й безперервності національної традиції була сформульована та обґрунтована ще в XIX ст. представниками культурно-історичного літературознавства. Як зазначав І. Франко, піднесення думки про „однотяглисть”, „одноцільність”, неперервність літературної традиції й духовних інтересів упродовж нашої повновікової історії стало одним із найвагоміших надбань новочасної української історико-літературної науки [див.: 8, 8].

пової символіки боротьби світла з темрявою, що по-своєму переносить в область уяви спроби людини перемогти страждання, зло, смерть. Така система символів відображає драматичний погляд на світ, сприймання його у різних контрастах, без прикрашень і зм'якшень, без утіхи і обману... Сюжетно, композиційно, образно – це змагання дня і ночі, висоти і пропасті, героїзму і підступності, чистоти і гріховності і в цій боротьбі перемога зостається на стороні останніх” [7, 252–253]. Зовсім логічно, що пошуки архетипних витоків драми приводять до фольклору й міфології народів північної Європи, для яких сонце – найвище благословення, а зв'язана з цією міфологемою символіка неминуче контамінується з уявленнями про першопочаток земного життя й людського роду.

Натомість символіка „Лісової пісні” розгортається в системі координат, підпорядкованій, як вважає М. Ласло-Куцюк, астробіологічному ритмові – зміні пір року. Якщо в „Затопленому дзвоні” чергуються день і ніч, а твір завершується словами Генріха про схід сонця й картиною вранішньої сонячної заграви, то у драмі Лесі Українки змінюються пори року – весна, літо, осінь, зима, а у фінальній сцені з'являється видіння весни, що постає на зимовому краєвиді в супроводі чарівної мелодії Лукашевої сопілки. У цьому музикальному супроводі, ізоморфному ритмові астробіологічних систем, М. Ласло-Куцюк убачає особливий сенс, прагнення подолати стихійну непримиренність протилежностей, так яскраво виражену в „Затопленому дзвоні”, знайти одвічну „формулу” гармонії.

Найяскравіше втілення цієї первісної гармонії в „Лісовій пісні” – образ Мавки, фольклорну модель якого дослідниця пов'язує передусім із міфологемою дерева. До того ж такого дерева, яке виросло з людини, принесеної в жертву, – мотив загальновідомий в українській уснопоетичній і літературній традиції. Саме українська народна символіка дерева-жертви, дерева-дівчини (тополя, береза, калина та ін.), покладена в основу образу Мавки, й визначає його художню семантику.

Як неважко завважити, філософсько-символічний зміст „Лісової пісні” дослідниця трактує дещо спрощено, схематично (насправді він значно багатший і складніший), проте тут приваблює її вихідна позиція: на противагу тим, хто подібність між драмами Лесі Українки та Г. Гауптмана вбачав у можливому використанні спільних фольк-

лорних джерел, М. Ласло-Куцюк вважає, що саме в цьому закладена передумова їхньої відмінності. „З загальної скарбниці міфів людства, – пояснює вона, – кожний з цих письменників вибирав, згідно з переважаючими в даній національній традиції сузір'ями, різні комплекси, і внаслідок цього вибору твір кожного з них має інший глибинний смисл” [7, 253].

Із погляду цього „глибинного смислу” питання про подібність між „Лісовою піснею” і „Затопленим дзвоном” набуває зовсім іншого змісту: воно втрачає негативний відтінок, і те спільне, що зближує твори, сприймається не як „наслідування” (тепер це поняття стає науково некоректним), а як творчий діалог, у якому „чужому” елементові відводиться лише опосередкована роль. Визначальна, системотворча функція тут належить національній традиції. Основне ж те, що запропонована М. Ласло-Куцюк методологічна схема, оперта на ґрунтовну літературознавчу традицію 1920-х рр., – це крок до розкриття досі не торканих і належно не осмислених міфосемантичних пластів „Лісової пісні”, її символіки, архетипних структур, без з'ясування яких неможливе ні порівняльно-типологічне вивчення драми, ні розуміння її як унікального художнього явища в розвитку нашої естетичної свідомості, духовності й культури.

На відміну від „Затопленого дзвону”, семантично структурованого по вертикалі, драматична дія „Лісової пісні” розгортається в горизонтальній площині космогонічної схеми, яка репрезентує семантику числових відношень і сторін світу, пір року, тваринного й рослинного царства, кольорів, соціальних стосунків тощо. Для просторової горизонталі повсюдно актуальною залишається дихотомія *центру-периферії*, яка, за міфопоетичними уявленнями, розділяє істинне й вічне (справжнє, необхідне, упорядковане, доцільне) від тлінного й неістотного (повсякденного, побутового, випадкового). Адже *центр* – місце тотальної сакральності, найінтенсивніша точка космічного універсуму, через яку проходить *вісь світу* (*axis mundi*), з'єднуючи небо, землю й підземне царство, а одним із семіотично найбагатших його символів виступає образ *світового дерева*. З горизонтальною сферою якнайтісніше пов'язана також *категорія часу*, яка для міфологічної свідомості основоположна. На особливу увагу заслуговує той факт, що, як зазначає В. Топоров, „горизонтальна площина з деревом посередині відбиває не лише конкретні

часові структури (ранок, день, вечір, ніч; весна, літо, осінь, зима; чотири століття існування людства; тижні, місяці, роки і т. ін.), а й загальну ідею часу та напрямку його руху по горизонтальній площині. Саме на цьому шляху насамперед і склалися космологічні уявлення про структуру світу, про просторово-часовий континуум у міфопоетичній традиції” [9, 187]. А визначальними тут виступають насамперед поняття *закінчення й початку* часового періоду (циклу). Крім того, якщо вертикальна композиція відображає сферу міфологічного й космологічного, то горизонтальна стикується насамперед із *ритуалом* (календарно-обрядовий аспект).

У межах цієї міфопоетичної часопросторової парадигми „Лісова пісня” сприймається, кажучи словами М. Ласло-Куцюк, „наче інсценізація великої космогонічної драми” [10, 224], окремі епізоди якої часто нагадують уривки календарно-обрядових містерій, а її дійові особи – учасників ритуального дійства, яке вже відбулося, уявно (чи явно) відбувається тепер і тут чи відбуватиметься в майбутньому.

Із цього погляду привертає увагу передусім природний ландшафт, на тлі якого розгортаються події в „Лісовій пісні”. При уважнішому погляді виявляється дивовижна його структурованість, угадується місце для здійснення архаїчних ритуальних актів. Прадавній ліс, галявина з березою й віковичним дубом, вода (озеро, струмок) – це своєрідний начерк ритуальної топографії. Тому зображений у драмі лісовий краєвид функціонально й семантично значно багатший, ніж звичайний малюнок із натури. Зберігаючи свою природну первозданність, він водночас наділяється „знаковістю”, символічним змістом. А основним компонентом, навколо якого об’єднується і структурується весь природний ландшафт, виступає „великий прастарий дуб” – символ „світового дерева”. Як необхідний атрибут ритуально-міфологічного дійства він стає запорукою всього, що відбувається у природному і людському світі. Згадаймо, що саме тут, неподалік дуба, починається дія драми, будується хатина, народжується нова сім’я тощо. Зі знищенням дуба, по суті, збігається завершення природного, календарного й аграрно-господарського циклів, так чи так пов’язана смерть дядька Лева, порушується угода між людиною і природними силами (*К у ц ь. Умова наша вмерла вкупі з ним... зрубали дуба. Зрушили умову... Не буде їм добра тепер у лісі!*), зникає в пожежі Лукашеве господарство та ін. Тобто добігає кінця весь

сюжетно-композиційний плин драматичних подій, а в плані міфопоетичних асоціацій – календарно-обрядовий цикл: у завершальних сценах знову настає зима, і все засинає до наступної весни.

Надзвичайно важливу роль у драмі Лесі Українки виконує календарно-обрядова символіка. Композиційно виокремлюючи пролог (у чорновому варіанті він був відсутній), авторка зосередилася не лише на увиразненні „топографії” драми, а й часового проміжку, з якого починається дія твору. Якщо у первісному начерку це була „*рання весна*”, то в остаточному – „*провесна*”, тобто пора, коли світ природи ніби перебуває у стані невагомості, на межі між закінченням одного циклу й початком наступного: „*Провесна. По узліссі і на галявині зеленіє перший ряст і цвітуть проліски та сон-трава. Дерев безлисті, але вкриті бростю, що от-от має розкритись*”. Одне слово, увиразнюючи образ ранньої весняної пори – провесни, авторка не просто уточнює час, з 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 та небуттям. Відбувається зміна календарного циклу, світ створюється заново, і все, що відроджується – життя, природа, людина, що настає – будь-яке діяння, вчинок, явлення, – усе неминуче втягується в невинний 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 [11, 124]. Попросту кажучи, для людини традиційної культури весна настає не тому, що холод змінюється теплом, а тому, що здійснено обряди закликання-зустрічі весни. При цьому вегетація рослинності є одним із символічних дійств, що входять у ритуал календарного відродження природи та людини [12, 101].

Під цим кутом зору стає зрозумілим і символічний (календарно-обрядовий) зміст Лукашевої гри на сопілці. Традиційно цей епізод дослідники пояснювали, апелюючи до принципів романтичного

світосприйняття та до популярної в середовищі романтиків давньогрецької легенди про Орфея. Насправді ж звучання сопілки, що акомпанує появі на авансцені подій Мавки, суголосне з пробудженням природи та ідеєю ритуального творення світу. Адже Лукаш награв не будь-що, а *веснянки*, до того ж у певній послідовності: „*Лукаш грає веснянки<...> На голос веснянки відкликається зозуля, потім соловейко, розцвітає яріше дика рожка, біліє цвіт калини, глос соромливо рожевіє, навіть чорна безлиста тернина появляє ніжні квіти*”.

Приналежність до ритуалу (сфера сакрального) не лише пояснює креативне значення музики, а й позбавляє її містичної епатажності, спорідненої в ідеалістично-романтичному сприйнятті з формами екстатичного осягнення сутності світу. Адже ритуал не просто „утверджує” вже здійснений факт (подію), а конструює, творить його, формуючи нову знакову реальність. У контексті ритуалізованих зразків поведінки музика (разом із словоспівом, обрядовим танком, іграми тощо) виступає формою освоєння („окультурнення”) довкілля (природи), тобто одним зі способів існування культури (духовності) загалом. Це світ музики *творчої*, яка одухотворює, надає сенсу (реальності) й самоцінності всьому, що відбувається навкруги. Тому гра Лукашевої сопілки, пробудивши Мавку від довгого зимового сну, сприймається нею водночас як внутрішнє осяяння, як відкриття нового, досі невідомого їй світу.

Весняні календарно-обрядові орації на честь весни та пробудження природи зазвичай розпочиналися на Благовіщення (7. 04), а свого апогею досягали на свято Юрія (6. 05). Якщо образи й мотиви початкових сцен „Лісової пісні” зіставити з народним календарем, то неважко переконатися, що хронологічно й семантично вони між собою тісно зв'язані. Цікаво, що напередодні (5. 05) справляли також свято *Красної гірки* (радуниці), яке, крім інших, мало релігійно-погребальне значення (як ушанування померлих). На думку М. Костомарова, відгомін цього свята зберігся у повір'ї про те, що в деякому царстві живуть люди, які на зиму завмирають, а в день св. Єгорія воскресають [13, 240]. Уповні ймовірно, що між цим повір'ям та сценою пробудження Мавки існує зв'язок, і тоді календарно-обрядова (міфосемантична, ритуальна) значущість музичного акомпанементу стає ще очевиднішою.

Зрештою, зв'язок драматичних подій „Лісової пісні” з річним календарно-обрядовим циклом очевидний. Скажімо, друга зустріч Мавки з Лукашем як кульмінаційний момент у розвитку їхніх стосунків, як апофеоз кохання припадає з усією ймовірністю на період купальських обрядодійств, діалог Мавки з Русалкою Польовою – на жнивну пору, „свято осені” – на період осінніх календарних обрядів і т. д.

Особливим драматизмом пройняті завершальні сцени драми-феєрії як найбільш екстремальний календарно-обрядовий етап розвитку подій. Адже йдеться про завершення річного циклу, що передбачає, за міфопоетичними уявленнями, „зруйнування” (десе-міотизацію) світу на всіх рівнях функціонування – космічному, природному, соціальному, індивідуальному. У цьому сенсі колізія, яку переживають персонажі драми, видається цілком логічною: завершується календарно-обрядовий цикл – добігає кінця драматична дія. Конфлікт досягнув апогею, усі стосунки з'ясовані, та, як наслідок реального й символічного розвитку подій, світ поринає у сферу інобуття.

Звичайно, перипетії, зумовлені трансформативними процесами, на екзистенційному рівні не були позбавлені драматизму і навіть трагізму. Однак вони зовсім не сприймалися як фатальні: після занепаду й руїни неминуче наставала пора відродження. Тобто йдеться про міфосемантику „вічного повернення” (М. Еліаде), про ритуально-космогонічний акт, унаслідок якого архаїчна людина щороку ставала творцем „нового життя”, досягаючи існування у вічності шляхом „скасування” часу й подолання його незворотності. Відповідно до цього можна стверджувати: те, що відбувається у прикінцевих сценах драми, незважаючи на весь трагізм ситуації, набуває оптимістичного сенсу в міру своєї причетності до ритуально-міфологічної семіосфери і, навпаки, втрачає цей сенс унаслідок віддалення від неї.

Під цим кутом зору до міфосемантичної однозначності виразно тяжіє, передусім, позиція Килини та Лукашевої матері, адже їхнє життя протікає винятково в річищі повсякденних клопотів, і довколишній світ, і особистий життєвий простір позбавлені для них будь-якого „таїнства” (сакрального змісту). До того ж вони обидві *вдови* (а Килина тепер і того гірше – „*ні жінка, ні вдова*”), і цей статус

вказує на їхню соціальну ущербність, на приналежність до межового стану суспільних „ізгоїв”, тобто людей, які вибились з узвичаєного ритму життя. Тому трагізм цих персонажів фатальний, невідворотний і непоправний. Усе, що відбувається з ними, неминуче й остаточне, безвідносно до тих форм існування, які здатні вселяти сподівання на нове й повноцінне життя. Це світ профанних, маргінальних, десакралізованих утворень, що уподібнені з випадковістю, невпорядкованістю, незахищеністю, непричетністю до вищих духовних цінностей. Хоч простір, у якому перебувають Килина і Мати, наділений трансцендентністю, але його сакральна знаковість і значущість залишаються для них недоступними.

Натомість Лукаш і Мавка, на противагу метафізичному трагізму Матері й Килини, уособлюють „високу трагіку”, позбавлену фаталізму й безпросвітної відчаю. До того ж цей високий трагізм розгортається не як подолання інертності відчуженого середовища, а переноситься у свідомість героїв, постає передусім як внутрішня колізія, яку кожен із них переживає по-своєму. Для Мавки вона рівнозначна здобуванню „душі”, що, як наслідок, породжує її умовну відчуженість від лісового царства (природного існування). Трагедія ж Лукаша полягає в суперечності між обдарованням, „цвітом душі”, та обов’язками, зумовленими укладом його життя, – у неспроможності, за словами Мавки, „своїм життям до себе дорівнятись”. Тобто в обох випадках ідеться про нездоланну суперечність між феноменом людської душі (сутністю) і марнотністю буття (існуванням). При цьому Мавка цілком свідомо і свого вибору, і своїх почуттів, що дають їй силу боротися за кохання, і тих мук, на які вона наражається у цьому зв’язку. Лукаш же не усвідомлює власної роздвоєності і, долаючи інертність внутрішнього прозябання, доходить до зрозуміння своєї „суверенності” внаслідок тяжких випробувань і непоправних втрат. Але вони обоє збагнули основне: подолання відчуженості від світу (людського і природного) і від себе самого можливе лише у сфері духу, втіленого в чарівних звуках музики. Лише музика як „найромантичніше з усіх мистецтв” (Е. Гофман) здатна наповнити трагічні відчуття сенсом. Це не дзвін, що кличе до розкаяння (як у Г. Гауптмана), не медіум демонічної чуттєвості (С. Кіркегор) і не апологія стихійно-безособової енергії (Ф. Ніцше), а музика, що очищає душу від ницості й відкриває в ній вищу сутність буття,

просвічуючи шлях у вічність, у безсмертя. Космогонічна драма „вічного повернення” художньо трансформується, і на її сюжетних підвалинах постає нова драма з ідеєю неоромантичної суверенної особистості – ідеалу людини як духовної істоти.

Отже, „Лісова пісня” і „Затоплений дзвін” репрезентують різні художні моделі світу, побудовані на основі національних фольклорно-міфологічних традицій. Обидва твори відображають не лише відмінні, історично зумовлені рівні в осягненні міфопоетичних пластів культури, а й істотно відрізняються щодо ідейно-тематичного змісту. У Гауптмана це романтична тема трагічної долі майстра-митця, геніального й самотнього у цьому світі, для якого ремесло, доведене до рівня мистецтва (звичайно ж, не без чародійства), – самоціль і сенс усього життя. У Лесі Українки музика як мистецтво – це лише умова і спосіб осягнення вищої мети – духовної сутності буття. Тому „Затоплений дзвін” в окремих прикінцевих сценах, за висловом В. Петрова, перетворюється на „міщанську драму”, натомість „Лісова пісня” сповнена високого трагізму, що „дає глибіню і зміст життю”.

Література

1. Зеров М. Леся Українка: Критико-біографічний нарис // Українське письменство / Упор. М. Сулима.– К.: Основи, 2003.
2. Драй-Хмара М. Леся Українка: Життя і творчість // Літературно-наукова спадщина / Упор. С. Гальченка та ін.– К.: Наук. думка, 2002.
3. Петров В. Лісова пісня // Леся Українка. Твори.– К.: Книгоспілка, 1930.– Т. VIII.
4. Гозенпуд А. Поетичний театр (Драматичні твори Лесі Українки).– К.: Мистецтво, 1947.
5. Білецький О. Завдання радянського літературознавства в боротьбі проти схиляння перед культурою Заходу” // Рад. літературознавство.– 1948.– Кн. 9.– С. 3–22.
6. Костюченко В. Гартоване слово: (з естетичних поглядів Лесі Українки).– К.: Дніпро, 1968.
7. Ласло-Куцюк М. Велика традиція: Українська класична література в порівняльному висвітленні.– Бухарест: Критеріон, 1979.
8. Франко І. Зібрання творів: У 50 т.– К.: Наук. думка, 1983. – Т. 38.
9. Топоров В. „Світове дерево”: універсальний образ міфопоетичної свідомості // Всесвіт.– 1977.– № 6.– С. 176–193.
10. Ласло-Куцюк М. Вогонь і Слово: Космогонічний міф на Україні.– Бухарест: Критеріон, 1992.

11. Байбурин А. К. Ритуал в традиционной культуре: Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов.– СПб.: Б. и., 1993.

12. Элиаде М. Миф о вечном возвращении: Архетипы и повторяемость.– СПб.: Алетейя, 1998.

13. Костомаров М. І. Слов'янська міфологія: Вибрані праці з фольклористики й літературознавства.– К.: Либідь, 1994.

УДК. 821.161.1.09 + 821.161.1.09

Василь Сланчук

ДУХОВНИЙ СВІТ ЛІРИЧНОГО ГЕРОЯ МИКОЛИ ВІНГРАНОВСЬКОГО Й АНДРІЯ ВОЗНЕСЕНСЬКОГО: ЗАГАЛЬНОЛЮДСЬКІ ТА НАЦІОНАЛЬНІ РИСИ

У статті в компаративістському аспекті проаналізовано духовного світу ліричних героїв М. Вінграновського й А. Вознесенського. Розкрито їх схожість та відмінність, визначено особливості, характер і пріоритетність наявних рис у межах загальнолюдських та національних виявів.

Ключові слова: духовний світ, ліричний герой, національний, загальнолюдський, світогляд, ідея.

Slapchuk V. The General Humankind and National Features of the Spiritual life of the Lyrical Hero in Mykola Vingranovkiy's and Andriy Voznesenskiy's poetry.

In the article the comparative analysis of the spiritual life of the lyrical character in the poetry by M. Vingranovkiy's and A. Voznesenskiy's. Special attention is paid to theirs similarities and differentiations. The character, peculiarities and priorities of the represented features are investigated in the frames of general humankind and national aspects.

Key words: spiritual life, lyrical hero (character), national, general humankind, outlook, idea.

Де б не мешкав поет, він завжди живе й реалізується у світі (всесвіті), для нього не існує периферії та околиць. Нобелівський лауреат (1992) Дерек Уолкотт зауважує, що „більшість великих поетів не заходили на територію, віддалену далі ніж на тридцять миль від місця, звідкіля вони родом” [1, 636]. Талант здатний корегувати географію, оскільки діє і розвивається не за фізичними, а духовними законами, відтак поет повсякчас перебуває в центрі світу. Бути в центрі світу – лише одна з передумов творчої реалізації. Поета