

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КРИВОРІЗЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет української філології
Кафедра української та зарубіжної літератур**

**ІМАГОЛОГІЧНІ ПАРАМЕТРИ ДРАМИ Г. ГАУПТМАНА «ЗАТОПЛЕНИЙ
ДЗВІН» ТА ДРАМИ-ФЕЄРІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ «ЛІСОВА ПІСНЯ»**

Кваліфікаційна робота
студентки групи ЗУМЛм-24
ступінь вищої освіти: магістр
спеціальності 014.01 Середня освіта
Логвінової Альони Сергіївни

Керівник:
кандидат філологічних наук, доцент
Мельник Н. Г.

ЗАПЕВНЕННЯ

Я, Логвінова Альона Сергіївна, розумію і підтримую політику Криворізького державного педагогічного університету з академічної доброчесності. Запевняю, що ця кваліфікаційна робота виконана самостійно, не містить академічного плагіату, фабрикації, фальсифікації. Я не надавала і не одержувала недозволену допомогу під час підготовки цієї роботи. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають покликання на відповідне джерело.

Із чинним Положенням про запобігання та виявлення академічного плагіату в роботах здобувачів вищої освіти Криворізького державного педагогічного університету ознайомена. Чітко усвідомлюю, що в разі виявлення у кваліфікаційній роботі порушення академічної доброчесності робота не допускається до захисту або оцінюється незадовільно.

(підпис)

АНОТАЦІЯ

Логвінова А. С. Імагологічні параметри драми Г. Гауптмана «Затоплений дзвін» та драми-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня». Кривий Ріг, 2025. 97 с.

У магістерській роботі досліджено специфіку відображення концептів «свій» – «чужий» у драмі Г. Гауптмана «Затоплений дзвін» та драмі-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня». Акцентовано на імагологічних аспектах трактування ідейного змісту творів.

Ключові слова: драма, образ, символізм, неоромантизм, імагологічні параметри.

ЗМІСТ

ВСТУП	5
РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	10
1.1. Літературна імагологія в зарубіжному та українському наукових контекстах.....	10
1.2. Гергарт Гауптман як представник нової європейської драми.....	19
1.3. Модерна драматургія Лесі Українки як спроба осмислення національних проблем у вимірах загальнолюдського	28
1.4. Вплив драматургії Гергарта Гауптмана на світогляд і творчість Лесі Українки.....	35
Висновки до першого розділу.....	41
РОЗДІЛ 2. ДРАМА ГЕРГАРТА ГАУПТМАНА «ЗАТОПЛЕНИЙ ДЗВІН»: ІМАГОЛОГІЧНИЙ ВИМІР	42
2.1. Специфіка прояву дихотомії «свій» – «чужий» у творі.....	42
2.2. Роль імагологічних протиставлень у драмі.....	57
Висновки до другого розділу.....	61
РОЗДІЛ 3. ІМАГОЛОГІЧНІ ПАРАМЕТРИ ДРАМИ-ФЕЄРІЇ «ЛІСОВА ПІСНЯ»	63
3.1. Особливості маніфестації опозиції «свій» – «чужий» у творі.....	63
3.2. Художні функції етнообразів драми-феєрії «Лісова пісня».....	72
Висновки до третього розділу	83
ВИСНОВКИ	85
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	88
ДОДАТКИ	95

ВСТУП

Актуальність теми. Останні десятиліття свідчать про посилення інтересу до імагологічних аспектів дослідження літературного тексту, що сприяє глибокому вивченню міжкультурних взаємин, процесів формування національної ідентичності та способів репрезентації образу «іншого» в художній літературі. Імагологія, що нині є самостійною гуманітарною дисципліною, перебуває на перетині компаративістики, культурології та психології. Ця наука вивчає закономірності створення, інтерпретації й функціонування образів «іншого» або «чужого» – носіїв відмінних культурних традицій, ментальних моделей і світоглядних систем. Сформувавшись як наукова реакція на потребу осмислення феномена культурного діалогу, імагологія перетворилася на ефективний інструмент аналізу літературних текстів, що дозволяє виявляти механізми конструювання автором системи цінностей, ідентичностей та взаємовідносин через дихотомію «свій» – «чужий». Застосування цього підходу сприяє розкриттю поетики твору й глибинних культурно-психологічних смислів, пов'язаних із національною самосвідомістю митця.

Саме тому особливого значення набуває порівняльне дослідження імагологічних параметрів драми Г. Гауптмана «Затоплений дзвін» і драми-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня». У названих творах простежується складна взаємодія реального й символічного, людського й надприродного, «свого» й «чужого» світів, що створює широкий простір для літературознавчого аналізу на перетині філософії, поетики та культурної ідентичності.

Гергарт Гаутман – німецький драматург, лауреат Нобелівської премії з літератури 1912 р., який зробив вагомий внесок у формування нової драми в Європі. Митець вплинув на німецьку та європейську культуру, розвиваючи натуралізм у драматургії та створюючи драматургію з характерними конфліктами та еволюцією образів. Його твори презентують риси нової драми,

яка стала популярною в Європі першої половини XX століття. Творчий доробок Г. Гауптмана кінця XIX – початку XX століть є наочним прикладом створеної художником слова індивідуальної картини світу і постає як форма самосвідомості епохи. Тож, актуальність нашої роботи визначається не лише зростаючим дослідницьким і читацьким інтересом до діалогу літератури й філософії, плідність якого була найбільш відчутна в Німеччині на рубежі минулого століття, а й необхідністю теоретичного обґрунтування широкого контексту між ранньою творчістю Г. Гауптмана і культурно-естетичною думкою кінця XIX – початку XX століть, коли у філософії та літературі, що становлять єдине загальнокультурне ціле з розмитими, так званими, предметними межами, піддаються переосмисленню і принципи світопорядку, і засади особистості, що змінює цей світопорядок.

Творчість Лесі Українки, видатної письменниці, перекладачки, фольклористки, громадської і культурної діячки, відображає унікальний підхід до драматургії, який поєднує українські традиції з модерністськими європейськими течіями. Поетеса створила новий тип драматичного мистецтва, що вирізнявся глибоким психологізмом, філософськими ідеями та відмовою від традиційного побутового театру. Драми та драматичні поеми авторки «Кассандра», «Камінний господар», «Лісова пісня», «Одержима», «Вавилонський полон», «В катакомбах» відображають вплив тогочасної європейської психологічної драми, вони базуються на історичних та міфологічних сюжетах. Леся Українка стала талановитою послідовницею європейської « нової драми », що сформувалася під впливом символізму, модернізму та творчості Г. Ібсена, Г. Гауптмана, М. Метерлінка. Письменниця не лише засвоїла традиції європейської нової драми, а й створила її унікальну українську версію, яка й сьогодні залишається новаторською.

Імагологічний підхід до аналізу твору в літературознавстві ґрунтовно розробляється в працях З. Алієвої [3; 4], О. Бандровської [6], І. Гаврилук [17], І. Забіяки [27], Н. Кіор [33], Л. Лубенець [38], Д. Наливайка [44; 45], Л. Оляндер [49], І. Юдкіна-Ріпуна [63], В. Якимович [64], а також зарубіжних

дослідників – М. Беллера [66], Й. Лірсена [71], Д. Пажо [71], Х. Дайзерінка [69] та ін. Творчість Г. Гауптмана досліджено в працях В. Вишинського [10; 11], В. Гуменюк [20], М. Зимомрі [29; 30], М. Кебало [32], І. Франко [59] та ін. До аналізу зразків драматургії Лесі Українки зверталися В. Агеєва [1; 2], З. Генік-Березовська [19], Л. Дорошко [24], Н. Колошук [34; 35], Н. Майборода [39], М. Моклиця [42], Л. Скупейко [52; 53], С. Хороб [60; 61; 62]. Результати аналізу впливу драматургії Г. Гауптмана на творчість Лесі Українки висвітлено в працях К. Андерсона [25], Б. Аттебері [26], Т. Вірченко [13; 14], О. Вісич [15; 16], В. Гуменюка [20], М. Куц [14], І. Шишкіної [46] та ін.

Попри наявність вагомого наукового доробку, проблема імагологічного осмислення драм Г. Гауптмана «Затоплений дзвін» і Лесі Українки «Лісова пісня» залишається малодослідженою. На нашу думку, особливої уваги заслуговує проблема художньої реалізації в творах дихотомії «свій» – «чужий», визначення ролі образу «іншого» як інструменту філософського пізнання людини і світу. Саме ця наукова проблемв визначає актуальність і новизну обраної теми дослідження.

Мета дослідження – визначення імагологічних параметрів драми Г. Гауптмана «Затоплений дзвін» й драми-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня».

Відповідно до поставленої мети було окреслено **такі завдання**:

- 1) здійснити системний огляд наукової літератури з проблеми імагології та визначити основні підходи до її трактування у сучасному літературознавстві;
- 2) охарактеризувати творчість Г. Гауптмана як представника нової європейської драми та з'ясувати ідейно-естетичні засади його світогляду;
- 3) розкрити особливості драматургії Лесі Українки у контексті розвитку європейського модернізму й неоромантизму;
- 4) проаналізувати художні паралелі та вплив творчості Г. Гауптмана на світогляд і драматургічну манеру Лесі Українки;
- 5) дослідити імагологічні аспекти драми Г. Гауптмана «Затоплений дзвін»;

б) визначити імагологічні параметри драми-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня» та виявити особливості відображення дихотомії «свій» – «чужий» у художній структурі обох творів.

Об’єкт дослідження – драма Г. Гауптмана «Затоплений дзвін» та драма-феєрія Лесі Українки «Лісова пісня» як зразки модерної літератури.

Предмет дослідження – особливості реалізації опозиції «свій» – «чужий» у драмі Г. Гауптмана «Затоплений дзвін» та драмі-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня» в контексті європейського культурного діалогу.

Методи дослідження. У дослідженні використано комплекс теоретичних, аналітичних і компаративних методів, спрямованих на системне вивчення імагологічних параметрів драм Г. Гауптмана «Затоплений дзвін» і Лесі Українки «Лісова пісня» у контексті європейського культурного діалогу.

На теоретичному етапі застосовано методи аналізу й синтезу, індукції та дедукції для узагальнення наукових підходів до осмислення категорій «свій» – «чужий» і «образ іншого» в літературознавстві; порівняльно-історичний метод використано для виявлення спільних і відмінних рис у художніх концепціях авторів; структурно-семантичний метод – для дослідження особливостей творення образної системи модерних літературних зразків.

На аналітичному етапі використано міфопоетичний та інтертекстуальний аналіз для виявлення архетипних і символічних структур, що формують опозицію «свій» – «чужий», а також психологічний і культурологічний підходи, які дозволили розкрити глибинні смисли художнього осмислення образу «іншого» в системі міжкультурних взаємин. Порівняльно-типологічний метод застосовано для встановлення взаємозв’язків між німецькою і українською драматургією кінця XIX – початку XX ст.

Для узагальнення результатів використано системно-узагальнювальний метод, що дав змогу представити імагологічний аналіз як цілісний процес виявлення культурних, філософських і поетичних аспектів опозиції «свій» – «чужий» у творчості Г. Гауптмана та Лесі Українки. Комплексне застосування

зазначених методів забезпечило глибоке теоретичне й текстуальне осмислення досліджуваних драм у контексті європейської літературної традиції.

Практичне значення роботи. Отримані результати дослідження мають практичну цінність для розвитку сучасного літературознавства та освітнього процесу. Матеріали й теоретичні висновки можуть бути використані у викладанні курсів з історії німецької та української літератури кінця XIX – початку XX ст., при підготовці спецкурсів і семінарів із порівняльного літературознавства, культурології, теорії літератури. Розроблені підходи до імагологічного аналізу художнього тексту можуть слугувати методичною основою для подальших досліджень, створення навчально-методичних посібників, а також сприяти формуванню у студентів навичок міжкультурної інтерпретації літературних явищ.

Апробація. Результати дослідження оприлюднені на таких конференціях:

1) III Всеукраїнська студентська науково-практична конференція «ОСВІТА XXI СТОЛІТТЯ: АКСІОЛОГІЧНИЙ ВИМІР», (КЗ «Нікопольський фаховий педагогічний коледж» ДОР», 22 травня 2025 р.);

2) Всеукраїнська наукова конференція «Українське слово в науковому вимірі», (м. Кривий Ріг, Криворізький державний педагогічний університет, 29–30 жовтня 2025 р.).

Структура й обсяг роботи. Кваліфікаційна робота складається із вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури, додатків. Загальний обсяг кваліфікаційної роботи – 95 сторінок, з них основного тексту – 84 сторінки.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Літературна імагологія в зарубіжному та українському наукових контекстах

Вивчення художнього дискурсу можливе в межах кількох науково-дослідницьких підходів: поетики та герменевтики, стилістики та лінгвостилістики, когнітивістики та комунікативістики. Кожен із них сприяє реконструкції художніх смислів під різним дослідницьким кутом. Так, наприклад, лінгвістична імагологія займається вивченням та аналізом мовних засобів репрезентації художніх образів у текстах культури. Літературознавча імагологія звертається до вивчення образів «іншого» та «свого» в літературі, тобто того, як у художніх текстах відображаються різні національні, культурні, соціальні, історичні та етнічні спільноти. Імагологія як наукова дисципліна виникла як розділ порівняльного літературознавства, її понятійний апарат і методологічні підходи сформульовано в працях Ж. М. Карре та М. Ф. Гияра в 1940-1950-х рр. XX ст. [46, с. 6].

На початковому етапі розвитку імагології основна увага зосереджувалася на вивченні образів «чужого» – іншої країни, культури чи цивілізації. Проте, вже у 1980-1990-х рр. спостерігається істотне розширення предметного поля імагологічних студій: дослідники звертаються до проблем культурної імагології, зокрема культурної іконографії [73] та культурної ідентичності [68].

У сучасному філологічному дискурсі інтерес до імагологічної проблематики не лише посилюється, а й набув міждисциплінарного характеру. Образи аналізуються як репрезентанти дискурсивних стратегій, механізми актуалізації стереотипів і етностереотипів [71], як інструменти формування спільної європейської ідентичності [69] та транспонування соціокультурних смислів [72]. У вітчизняному літературознавстві імагологічні підходи реалізуються в різних напрямках – історичному, компаративному,

культурологічному та власне літературному, що свідчить про інтеграцію української гуманітарної науки у світовий науковий контекст.

І. Юдкін-Ріпун відзначає, що протягом ХХ ст. у царині порівняльного літературознавства сформувався підхід, де культурні відмінності почали вивчати з погляду стосунків і сприйняття, а не сутностей. Національність і «національні культури» почали розглядатися такими вченими як М. Беллер і Дж. Лірсен, як моделі ідентифікації, а не як «ідентичності» [66; 71]. Напрямок порівняльного літературознавства, що вивчає міжкультурні відносини з погляду взаємного сприйняття, образів та уявлень про себе, вперше виник у Франції, де у 1950-х рр. нова методологія призвела до виникнення дисципліни під назвою «імагологія», науку про образи іншого в семантичному полі «домашньої» культури [63, с. 43].

Новий напрям був відкинутий естетично орієнтованими літературознавцями, зокрема у США, проте здобув значну підтримку в Європі, насамперед у Німеччині, де критичне переосмислення національної ідентичності та деконструкція націоналізму сприймалися як важливе завдання, продиктоване уроками недавнього минулого. Додаткового імпульсу розвитку імагології надала поява критичних тенденцій в антропології та соціальній психології, спрямованих на подолання етноцентризму й есенціалізму. Визначальну роль у становленні європейської імагології відіграв бельгійський компаративіст Г. Дайзерінк (1927-2020 рр.), який працював в Аахенському університеті. З появою його фундаментальних праць і досліджень послідовників (М. С. Фішера та Й. Лірсена) понятійний апарат імагології остаточно утвердився у сучасній літературознавчій теорії [46, с. 7].

У західному літературознавстві сформувався окремий напрям, який досліджує уявлення про інші народи й країни та джерела формування цих образів у літературі. Згодом він став одним із провідних і в українській компаративістиці. Цей науковий підхід отримав назву імагологія (від лат. «*imago*» – образ, відображення, зображення). Поряд із ним вживаються й інші терміни – «іміджелогія» та «іміджинологія», що походять від того самого

кореня «image» і в перекладі означають «науку про образи» («image» + «logos»). Різниця між ними полягає переважно у мовних варіантах – англійському («imagelogy») та французькому («imagology»). Натомість поняття «imaginology» (від «imagine» – уявляти) акцентує увагу на образі й процесі його створення. У сучасній науці термін «імагологія» є найбільш усталеним і традиційним [3, с. 263].

Зауважимо, що, говорячи про сферу імагології, у нашому дослідженні вживатиметься стосовно об'єкта вивчення термін «образ». Адже поняття «імідж» (від англ. «image») останнім часом набуло безлічі різних трактувань, визначальний загальний семантичний відтінок яких – здатність впливу на оточуючих та публічність об'єкта, носія іміджу.

Найвідоміший учений-компаративіст Х. Дізерінк пише про імагологію так: «Порівняльна імагологія прагне насамперед до того, щоб дослідити й досягнути певні форми прояву образів (країн або народів), так само як момент їхнього зародження та їхнє побутування. Крім того, вона хоче сприяти тому, щоб висвітлити ту роль, яку відіграють такі літературні образи при зустрічі окремих культур одна з одною» [69, с. 131]. Тож, значною мірою питання і предмети уваги імагології перетинаються і стикаються з культурологічною та лінгвістичною когнітивістикою, як уже зазначалося вище.

Своєрідним маніфестом імагології, відзначає М. Наконечний, стало «Порівняльне літературознавство» М. Ф. Гияра, де він закликав до дослідження саме міфів-образів, а не впливу однієї літератури на іншу [43, с. 49]. Отже, проблема рецепції «іншого» – у фокусі наукового пошуку.

Роботи Ж. М. Карре і М. Ф. Гияра були поворотними в порівняльно-історичній галузі знання, а роботи Х. Дізерінка закріпили цю зміну напрямку думки. Так, у статті «Імагологія та проблема етнічної ідентичності» учений розглядає імагологію як частину компаративістики, а головне, піддає віртуалізації поняття «нація» (що було розпочато, слід сказати, ще К. Поппером) і вивчає її з точки зору не реально існуючої спільноти, але ментальної

конструкції, «часової моделі мислення». Ставиться під сумнів об'єктивне існування націй, а отже, і поняття національної ідентичності [69, с. 22].

Незважаючи на те, що історія імагології нараховує вже кілька десятиліть, дотепер у вітчизняному науковому середовищі не існує єдиного й загальноприйнятого визначення цього поняття.

С. Берг визначає імагологію як напрям у компаративістиці, завданням якого є дослідження в літературі образу «іншого» – іншої країни, народу, культури через аналіз його дискурсів, а також виявлення засобів і механізмів трансляції цього образу в суспільну свідомість у вигляді іміджу – стереотипу [3, с. 4].

О. Бандровська пропонує таке визначення: «Імагологія – сфера досліджень у різних гуманітарних дисциплінах, що займається вивченням образу «чужого» (чужої країни, народу тощо) у суспільній, культурній і літературній свідомості тієї чи іншої країни, епохи» [5, с. 55].

В. Якимович зазначає, що імагологія «вивчає образ іншого народу не тільки в літературі, а й в інших «текстах», але першорядним її предметом є все ж таки література» [64, с. 25].

В. Суковата вважає, що імагологія досліджує «сприйняття і втілення в літературних творах уявлень про іншу країну, її народ, особливості національного характеру» [54, с. 286]. У трактуванні З. Алієвої «імагологія – наукова дисципліна, що має предметом вивчення образи «інших», «чужих» націй, країн, культур, чужорідних для сприймаючого суб'єкта» [3, с. 263].

І. Гаврилюк пропонує таке визначення імагології: «Наука, що вивчає «чужого» або «іншого», його образ і розвиток». Імагологія займається дослідженням «іншого», його презентації та самопрезентації, рефлексії культур, ведення діалогу культур. Основним предметом досліджень імагології є образне сприйняття «чужого» представниками різних культур (країн, народів); предметом імагології також є: 1) стійкі образи, об'єктивовані в літературі (у літературознавстві); 2) національні образи та етнічні стереотипи, їхній вплив на суспільство (в етнології); 3) стереотипи в тій чи іншій мові (імагологія

лінгвістична); 4) уявлення учасників культурного діалогу один про одного (у культурології); 5) соціальні функції уявлень (у соціології) [17, с. 65].

Імагологія розглядає, якою мірою національні стереотипи визначаються історичними або політичними обставинами, як вони з'являються і закріплюються в масовій свідомості. М. Беллер і Дж. Лірсен виступили редакторами збірки «Imagologica» [68], що вмістила понад 120 статей із проблем національних культур і стереотипів. Туди увійшли праці, що розглядають етнічні та національні образи в європейських літературах і культурах протягом століть, дослідження характеристик, традиційно приписуваних окремим національностям, було зібрано основні концептуальні погляди, що визначають імагологію.

Дж. Лірсен створив інтернет-ресурс, присвячений імагології, де розглядаються проблеми національних образів. Він зазначає, що протягом довгого часу існував інтерес до національного характеру, а також до того, які найважливіші риси приписували певним культурам. Також вважалося, що нації можна було охарактеризувати, а характер націй визначався виходячи з їхньої культурної діяльності. У ХХ столітті порівняльне літературознавство досліджує культурні відмінності з погляду стосунків і сприйняття, а не самих реально існуючих рис. Дж. Лірсен пропонує розглядати національність і національну культуру як способи розрізнення і визначення ідентичності, а не як реальні риси. Сприйняття культури суб'єктивне і може відрізнятися від її реальних характеристик. Суб'єктивний конструкт рецепції образу «іншого» не завжди збігатиметься з його дійсною сутністю, а тому відносини і сприйняття, які формують цей конструкт, мають розглядатися критично [71, с. 20].

На відміну від вищезгаданих учених, М. Менент розглядає імагологію як наукову дисципліну, що вивчає рецепцію та репрезентацію не тільки «світу інших, а й свого власного» [72, с. 15]. Л. Оляндер також підкреслює важливість уявлень про «своє», національне, вважаючи імагологію напрямом літературознавчої компаративістики, наукою, що «вивчає авто- й гетерообрази

націй, іншими словами, образи «свого» і «чужого», їхнє походження, зміст та історичну мінливість» [49, с. 176].

Загалом видається обґрунтованим дослідження інонаціональних образів на тлі власної системи світосприйняття й уявлень про «своє», національне, недарма одним із ключових понять імагології є опозиція «свій – чужий» («свій – інший»), яку Л. Оляндер визначає як протиставлення, що у різних видах пронизує всю культуру та є одним із головних концептів усякого колективного, масового, народного, національного світовідчуття [49, с. 177]. Визнає важливість такого протиставлення і Д. Наливайко, стверджуючи, що «своє» не тільки більш зримо виступає на тлі «чужого», а й формується у взаємодії з ним, оцінюється у зіставленні з ним [44, с. 95]. Так само стверджує О. Ничко: «Неможливо уявити собі хай там яке суспільно-історичне «ми» без його протиставлення якомусь «вони». Категорія «ми» поза цим – абстракція» [46, с. 11].

І. Забіяка відзначає унікальність імагологічного підходу в літературі. Часто згадуваний «діалог культур» може вестися на різних рівнях: міжнаціональних, міжрегіональних. За спостереженням дослідника, «порівнянню підлягає один і той самий образ (країни, наприклад) як: а) реально існуючий національний світ, частина соціоісторичної дійсності; б) сформований у національній свідомості його жителів, мешканців і носіїв властивої йому мови; в) перетворений художньою свідомістю, творчою уявою і культурною пам'яттю народу; г) створений іншими народами під враженням від подорожей, спілкування, читання, інших комунікативних засобів (тощо)» [27, с. 214]. Він не завжди має зв'язок із реальним прототипом, має свої особливості й специфіку організації як ментальний феномен. Дослідник пропонує розуміти це явище як тип «міжнаціональної (де)міфологізації» [27, с. 214].

Одна з найголовніших категорій, якими оперує імагологія – це образ. Власне, імагологія, відповідно до своєї назви, вивчає образи, тож, поняття це зустрічається найчастіше в імагологічних дослідженнях.

Філософські міркування про образ зустрічаємо ще в античності (праці Платона, Аристотеля), інтерес до проблеми спостерігається у ідеалістів, матеріалістів, феноменологів та інших.

У найширшому сенсі слова під образом можна розуміти суб'єктивну копію об'єктивної реальності. Уже в XIX ст. сформувалося уявлення про те, що література і мистецтво взагалі – це «мислення образами» [70, с. 19].

Д. Наливайко зазначає, що образ у літературі – індивідуальний, він створюється автором, але водночас співвідноситься із загальним, традиційним, стереотипним, актуальним для теперішнього історичного моменту образом нації [45, с. 30], тобто він репрезентує не лише індивідуальні риси, а й національно-етнічну ідентичність зображуваного.

Стереотип – інше центральне поняття імагології. Воно вводиться через проблему аберації, або спотворення бачення іншомовної культури. Цю проблему також називають «проблемою стереотипів» [68, с. 11]. Неправильні, односторонні, засновані на недостатній або неповній інформації, а то й на забобонах, думки про інші країни та народи набувають стійкості стереотипів. Вони живуть у народній свідомості, впливають на зображення інших країн, культур у літературних творах. Такими є, наприклад, стійкі уявлення про розсудливість або, навпаки, легковажність французів, про холодність англійців, безтурботність італійців або пристрасність іспанців – уявлення, що, зазвичай, не знаходять підтвердження в реальному спілкуванні, але міцно закріпилися, зокрема й у літературі.

Антитеза «свої – чужі» – вихідний концепт літературознавчої імагології, її «нерв», – слушно зауважує Т. Метельова. – «Вектором компаративістики є національна своєрідність літератури і <...> менталітету» [41, с. 44].

Імагологи у своїх дослідженнях мають на увазі образ іноземця, тобто говорять про «Іншого» – зовнішнього, на що варто зважати при вивченні цієї сфери. «Чужий» – термін із яскраво вираженим негативним забарвленням, на відміну від поняття «Інший». Очевидно, що ця бінарна опозиція є архетипом – загальнолюдським і фундаментальним мотивом, що лежить в основі будь-яких

художніх структур, за К.- Г. Юнгом [7, с. 10]. Ще з первісних часів інші племена вважалися «чужими» в тому сенсі, що позбавлялися характеристик і якостей людей – вони були «нелюдами» з ознаками представників потойбічного світу.

Поступово, у міру розширення міжнаціональних і міждержавних контактів, знання про «чужі» народи збільшуються і стають достовірнішими, багато в чому цьому сприяє літературний жанр подорожей, який з'являється приблизно у XVIII ст.

Поняття «Інший» є більш нейтральним, певною мірою, невизначеним. Згідно з методологією М. Бубера, Е. Левінаса та Е. Дуссея, інакшість трактується як маргінальна, прикордонна категорія, яка балансує між протилежним (абсолютно чужим) і тотожним (своїм). Тож І. Юдкін-Ріпун наголошує, що це, останнє поняття найкраще підходить до характеристики іноземця (а не чужинця): воно передбачає якийсь зв'язок, діалог культур та інтеракцію й не має негативного сенсу [63, с. 46].

За справедливим зауваженням В. Будного, у процесі аналізу національного образу в художній літературі важливо враховувати, що однією з найгостріших проблем сучасної міжкультурної комунікації є спотворене сприйняття іншомовної культури (аберація). Найчастіше це явище проявляється через усталені стереотипи, які впливають на формування уявлень про інші народи та традиції [9, с. 237].

Деякі науковці наголошують на суттєвих відмінностях у вивченні форм та засобів сприйняття національної культури та її унікальних особливостей. Ця відмінність зумовлена різним рівнем осягнення такого явища, як «національне», а також розбіжностями між поняттями «стереотип», «образ» й «імідж» нації. Відповідно, дослідники звертають увагу на обмеженість стереотипів, оскільки вони спрощують процес відображення іміджу однієї країни в іншій культурі та свідомості реципієнтів. На противагу цьому художній образ має глибший зміст і ширші пізнавальні можливості, що дозволяє точніше передати сутність іншої національної спільноти зауваженням [41, с. 47].

Н. Кіор вважає, що у художньому дискурсі ключову роль у формуванні образу чужої країни та національного характеру іншого народу відіграють персонажі-іноземці, які виступають носіями «чужого». Однак «живі» герої не є єдиним засобом конструювання уявлень про «іншого» в літературі певної країни. Досить часто стереотипні образи та уявлення про чужу націю передаються через висловлювання персонажів. Такі репліки розгортаються в ході розвитку сюжету, вибудовуються через деталізацію побутових реалій, а також створюються завдяки різноманітним стилістичним засобам, серед яких порівняння, специфічна лексика, художні тропи тощо [33, с. 294].

Дж. Лірсен пропонує розглядати в художній літературі поняття етнотипу (від англ. «ethnotype»), що відображає сукупність стійких уявлень про національний характер певного народу.

В. Якимович підкреслює, що національний образ становить особливу структуру універсальних елементів, у якій поєднано спільні для всіх народів цінності – життя, дім, сім'ю, віру, Бога тощо. За спостереженням авторки, національний образ будується на єдності місцевої природи (Космос), характеру народу (Психея) і складу мислення (Логос). Дослідниця пропонує розуміти національні образи як віддзеркалення етнічної вдачі, національної самосвідомості [64, с. 112].

Засади формування образу іншої нації відзначаються значною різноманітністю, тож, художній текст виступає феноменом, у якому переплітаються соціокультурні, історичні, психологічні та естетичні чинники, що формують сприйняття «іншого».

Обсяг імагологічного дослідження може коливатися від аналізу окремого персонажа-чужинця у конкретному творі до вивчення системи національних образів у творчості певного письменника, у межах окремої літературної епохи чи навіть у контексті світового літературного процесу. Стереотипні уявлення одного народу про інший не є сталими, вони змінюються під впливом історичних подій, соціально-політичних трансформацій і розвитку міжетнічних контактів.

Отже, сучасна імагологія активно розвивається передусім у межах літературознавства, проте її потенціал значно ширший і охоплює міждисциплінарний простір гуманітарних наук. Вона виходить за рамки суто текстового аналізу, оскільки національні ідентичності, колективні уявлення та символічні образи, що функціонують у публічному дискурсі, перебувають у тісному взаємозв'язку. Саме тому дослідження національної ідентичності крізь призму культуролого-імагологічної образності відкриває нові можливості для розуміння взаємодії культур і художнього моделювання «Іншого».

1.2. Гергарт Гауптман як представник нової європейської драми

Г. Гауптман – один із найвидатніших представників нової німецької літератури, лауреат Нобелівської премії, визнаний майстер драматургії та європейський письменник-гуманіст. У літературознавстві закріпилася думка про те, що його твори, які відображають соціальні потрясіння, суперечності, революційні рухи, мистецькі й інтелектуальні тенденції епохи, дають змогу простежити не лише історію Німеччини, а й усієї Європи [30, с. 167].

Творчий доробок письменника налічує близько п'ятдесяти драм, романів, повістей, оповідань і мемуарів. У своїх творах автор із неперевершеною майстерністю передав історичні події, революційні процеси, релігійні конфлікти свого часу, відобразив надії та тривоги звичайних людей, внутрішні пошуки і трагедії митців, а також боротьбу за правду та справедливість.

Г. Гауптман із дитинства спостерігав за соціальними протиріччями, бачив величезну прірву, що існувала між розкішним життям багатіїв, дільців, фабрикантів і важкою долею сільських робітників, вуглекопів, ткачів, які ледь зводять кінці з кінцями (його дід також був робітником-ткачем) на своїй батьківщині – в Сілезії. Він зі щирою симпатією ставився до людей праці, життя яких добре знав, і пізніше у своїй творчості за допомогою художніх методів прагнув озвучити їхні нагальні проблеми.

У 1885 р. майбутній драматург знайомиться з відомими молодими письменниками Г. Гартон, Ю. Гартон, Г. Гольцем, Й. Шлафом – провідними теоретиками німецького натуралізму. Він активно цікавиться соціологією, філософією, певний час поділяє соціалістичні ідеї, був обізнаний із теорією еволюції Ч. Дарвіна. Спілкування Г. Гауптмана з інтелектуальною елітою того часу визначило напрям його літературної творчості та подальші світоглядні орієнтири [12, с. 435].

Хоча митець засвоїв естетичні риси натуралізму, що вступив на новий етап свого розвитку, багато в чому завдяки вищенаведеній групі письменників, проте своїми унікальними ідеями, оригінальною тематикою, неординарними способами вираження, особливим підходом до соціальних явищ він відкрив нову, власну сторінку в історії літератури. Будучи за своєю натурою новатором, Г. Гауптман і в особистому житті, і в художній творчості завжди прагнув оригінальності, тому на противагу натуралістичним доктринам підтримував принцип реалістичної типізації.

Письменник багато подорожував, тому з юнацьких років близько бачив людські долі простих людей, які вели боротьбу за звільнення від устоїв міщанського суспільства. Не залишаючись байдужим до побаченого, він намагався описати це з усією правдивістю. Г. Гауптман завжди був на боці справедливості, права, людей, які живуть високими ідеалами, але позбавлені життєвих можливостей, відторгнутих суспільством. За спостереженням В. Вишинського, головною проблемою багатосторонньої, складної і суперечливої творчості німецького драматурга є проблема дегуманізації особистості та духовної самотності людини [10, с. 88].

В. Гуменюк зауважує, що окремі твори Г. Гауптмана відображають риси неоромантизму, символізму, а подекуди й декадентських тенденцій, властивих німецькому мистецтву кінця XIX ст. Проблема періодизації його драматургії ускладнюється тим, що ці художні напрями не отримали послідовного розвитку у творчості письменника, а взаємопереплітаються, формуючи складну естетичну систему. Близькість молодого митця до соціальних рухів тогочасної

Німеччини позначилася на тематиці та ідейній спрямованості його ранніх п'єс, однак, як зазначає дослідник, політична незрілість соціалістичних кіл відбилася і на світоглядних позиціях Г. Гауптмана [20, с. 126].

Літературну популярність письменник здобув невеликим оповіданням «Стрілочник Тіль», опублікованим у 1887 р. в мюнхенському журналі «Товариство». У цьому творі з'являється тема трагедії маленької людини, розчавленої середовищем.

Натуралістичні п'єси драматурга створені переважно в ранній період. Окремі риси натуралізму лише епізодично зустрічаються в пізніших п'єсах автора. Але надалі художні напрями драматургії Г. Гауптмана не вкладаються в певні хронологічні рамки, вони співіснують. Яскравим прикладом може слугувати 1893 р., коли письменник створив одну за одною настільки різнохарактерні п'єси, як «Боброву шубу» і «Вознесіння Ганнеле».

У 1898 р. Г. Гауптман створює два контрастні за стилем твори – фантастичну драму «Пастораль» та реалістичну п'єсу «Візник Геншель». У 1911 р. з'являється соціальна драма «Пацюки», а за рік символістська песимістична драма «Втечі Габріеля Шилінгса», в якій звучать мотиви втечі в нереальний світ. Нарешті, реалістична п'єса «Перед заходом сонця», створена у 1932 р., а наступного року Г. Гауптман пише п'єсу на середньовічний сюжет «Золота арфа», сповнену містики.

На схилі років, коли драматург майже постійно мешкав у своєму маєтку Агнетендорф, він звернувся до античних сюжетів, які стали формою інтелектуального й морального протесту проти фашистського режиму. Занурення у світ античності дало змогу митцеві символічно висловити неприйняття ідеології нацистської Німеччини та зберегти вірність гуманістичним ідеалам, що пронизували його творчість [29, с. 128].

Отже, часи змінювалися, але взаємини людей, конфлікти й соціальні теми залишалися незмінними, для їхнього вираження потрібні були нові, більш переконливі художні способи. Цим творчим пошукам і присвячений перший етап літературної діяльності Г. Гауптмана. Можливо, успіх його драматичних

творів багато в чому пов'язаний саме з новаторським духом самого автора. У німецькій літературі до кінця XIX ст. стала більш відчутною потреба в новому стилі мислення. Саме Г. Гауптман зміг задовольнити цю потребу, кинувшись до висвітлення у своїх творах, незалежно від їхньої художньо-естетичної спрямованості, форми і змісту, різних сторін духовного світу людини. У драматургії Г. Гауптмана вміле зображення зовнішнього світу вдало поєднувалося з відтворенням духовного життя людини [20, с. 126].

У цьому полягає одна з новаторських особливостей його творчості. Він вважав, що основне призначення драматурга – малювати духовне життя людини. Головну свою естетичну тезу він висловлював гранично чітко: «Предмет мистецтва – оголена душа, оголена людина» [11, с. 102].

Як і багато письменників свого часу, Г. Гауптман намагався проявити себе в різних літературних жанрах. Свій творчий шлях він почав із написання віршів і романів. Ліричні й прозові твори посідали важливе місце і в його подальшій творчості. Хоча він більш відомий як драматург, поєднання ліричних та епічних начал є однією з характерних особливостей усієї його літературної спадщини.

Перші кроки в драматургії принесли Г. Гауптману славу провідного представника цього жанру сучасної німецької літератури. Якщо в перших своїх творах, драмах «Перед сходом сонця» («Vor Sonnenaufgang», 1889 р.), «Свято перепросин» («Das Friedenfest», 1890 р.) проблеми сім'ї, традиції та спадковості автор намагається розв'язати в натуралістському плані, то надалі він прагне використовувати більш різноманітні способи вираження, віддаючи перевагу відображенню трагізму такої дійсності, відтворенню психології особистості, яка бореться з нею. У цьому відношенні є більш характерною п'єса «Самотні» («Einsame Menschen», 1891 р.). Герой п'єси усвідомлює свої права, але як особистість і як громадянин не може їх відстоювати. Автор, відтворивши психологічні моменти самотнього стану людини в суспільстві, ставить питання про кризу моральних цінностей. У п'єсі Г. Гауптман уперше порушує тему чоловіка, який не може зробити вибір між двома жінками і не здатний вирішити

свої життєві проблеми [12, с. 440]. У подальшій творчості він не раз ще звертався до «чоловічої тематики».

П'єса «Самотні» відкрила Г. Гауптману доступ до сцен багатьох європейських театрів, увівши його в коло найвизначніших драматургів Німеччини [29, с. 130]. У творі висвітлюється актуальна для всіх часів тема – проблема духовно самотньої людини, яка живе у світі багатств. Письменник-гуманіст висуває на передній план питання про цінність людської особистості в умовах кризи духовно-етичних норм і пристрасно відстоює її. Саме це, а не сімейно-побутова проблема лежить в основі філософської концепції п'єси. У кожному з п'яти актів п'єси розгортається дискусія між людиною, яка шукає нових шляхів у житті, і служителями церкви та прихильниками релігії. Морально-психологічна боротьба між головним героєм Йоганнесом та його ідейними супротивниками точиться впродовж усієї драми й закінчується загибеллю Йоганнеса, який не знайшов виходу.

І. Франко у статті «Г. Гауптман, його життя і твори» (1898 р.) писав: «По моїй думці, ся драма обік «Ткачів» найліпше з усього, що досі написав Гауптман. І з ідейного, і з технічного, літературного боку се твір удатний, могутий і живий. Автор держиться ціпко дійсного ґрунту, малює живих людей, проявляє знаменитий дар індивідуалізування, та при тім основою драми є одна з великих ідей нашого віку, ідея емансипації людської думки і людського чуття з пут застарілої традиції. З того погляду «Одинокі люди» навіть глибші, захоплюють ширший духовий горизонт, ніж «Ткачі»» [59].

Образ інтелігента нового мислення, ізольованого й переможеного релігійно-фанатичним суспільством, властивий і для інших драматичних робіт Г. Гауптмана («Затоплений дзвін», «Міхаель Крамер», «Перед сходом сонця»).

П'єса «Перед сходом сонця» («Vor Sonnenaufgang», 1889 р.) характерна для ранньої творчості німецького драматурга. Її дія максимально концентрована і триває трохи більше доби. У сілезьке село, де виявлено багаті поклади вугілля, приїжджає молодий економіст, який вивчає вплив виробництва на недавніх селян. У нього закохується дочка заможного селянина Краузе. Молоді люди

вирішують одружитися. Але, дізнавшись від лікаря про спадковий алкоголізм сім'ї Краузе, герой тікає, як біблійний Лот із палаючого Содому. Дівчина закінчує життя самогубством [20, с. 127].

Ця драма, поставлена вперше на сцені берлінського театру, принесла автору популярність. У п'єсі приваблювала актуальна проблематика, новаторська для німецької сцени. Ідейні конфлікти драми пов'язані з філософськими тенденціями епохи, герої обговорюють проблеми біологічного детермінізму, спадковості – питання, знайомі німецькій публіці за творчістю Е. Золя та Г. Ібсена. У драмі Г. Гауптмана представлено побутові картини життя сім'ї Краузе через багатство деталей. Створено образ натовпу, маси, точно окреслений у репліках персонажів [12, с. 441].

П'єсу «Ткачі» («Die Weber», 1892 р.) сміливо можна назвати вершиною драматургії Г. Гауптмана. Як продукт сміливого і викривального пера, вона оригінальна не тільки за своєю ідеєю, а й за технікою написання. «Ткачі» викликали великий суспільний резонанс не тільки в самій Німеччині, але в інших країнах Європи. Автор виступає тут як новатор-художник, який яскраво малює суспільні контрасти епохи. За справедливим твердженням видатного німецького драматурга Фрідріха Вольфа, п'єса «Ткачі» «високою мірою виправдала покликання драматурга: бути совістю епохи» [10, с. 49].

Уперше в історії світового театру в цій драмі маса виступає як головний герой. При цьому маса складається з безлічі дійових осіб, кожна з яких у всіх актах подається по-різному, зі своїми характерними рисами. Вперше на німецькій сцені соціальний конфлікт став основною сюжетною лінією п'єси, а народ – не фоном, а діючою силою. У цьому виявилось новаторство Гауптмана-драматурга. Жахлива картина людських страждань малюється контрастними фарбами на тлі бунту голодних ткачів. Думка – «У кожної людини має бути мрія» («Jeder muss halt a Sehnsucht haben») – звучить як лейтмотив драми [14, с. 193].

Серед багатьох особливостей драми особливо виявляється трагізм. У ній автор натуралістично змальовує картину життєвої трагедії людських істот, які не зуміли піднятися вище за первородний інстинктивний рівень.

«Ткачі» становлять інтерес для дослідників насамперед тим, що, маючи складну текстологічну структуру, ця п'єса змушує замислитися над складними питаннями. Повсякденне життя людей, заробітної плати яких не вистачає навіть на хліб насущний, незважаючи на щоденну важку працю, з першого акту викликає напругу в глядача. Відмовившись від традиційних монологів і авторських відступів, характерних для трагічної драми, драматург застосовує новаторський прийом – виводить на сцену представників різних соціальних прошарків, що дозволяє показати конфлікт у його багатовимірності та наблизити сценічну реальність до життя [30, с. 168].

У п'єсах «Вознесіння Ганнеле» і «Затоплений дзвін» розв'язання суспільних конфліктів представляється в іншому плані. Ці твори можна вважати спробою автора зламати естетичні, ідейно-змістовні та тематичні рамки існуючої натуралістичної драми. Відхід письменника від натуралізму супроводжувався його схильністю до метафізичних теорій і спробами по-новому інтерпретувати факти дійсності. У цей час соціальний антагонізм, що досі спостерігався у його творчості, поступається місцем національному («Флоріан Гаєр»), а суспільний конфлікт – інтернаціональному. Авторська позиція виразно окреслюється через систему поетичних образів і художніх прийомів, у яких поєднано естетику неоромантизму та символізму [20, с. 128].

Але незмінною рисою Г. Гауптмана, новатора й оригінального письменника, було вміння створювати реалістичну картину людської долі, самотності, страждань, переживань і мрій на тлі життєвої дійсності. Це підтверджують й інші реалістичні твори драматурга – п'єси «Візник Геншель» («Fuhrmann Henschel», 1898 р.), «Роза Бернд» («Rose Bernd», 1903 р.), «Магнус Гарбе» («Magnus Harbe», 1914 р.), «Герберт Енгельман» («Herbert Engelmann», 1923 р.), «Доротея Ангерман» («Dorothea Angermann», 1926 р.), трагікомедія «Пацюки» («Die Ratten», 1911 р.).

Вершиною реалістичної майстерності Г. Гауптмана є п'єса «Перед заходом сонця» («Vor Sonnenuntergang», 1932 р.), у якій відображено політичну й моральну атмосферу Німеччини напередодні приходу до влади фашистів. У роки нацизму і Другої світової війни письменник відходить від проблем сучасності й звертається до історичних тем («Темрява», «Тетралогія про Атридів»). Водночас автор, хоча й побічно, висловлює протест проти ідеології та практики фашизму.

За справедливим твердженням М. Зимомрі, найскладніше завдання – з'ясування мотивів творчих метань Г. Гауптмана впродовж багатьох років, метань від дійсного життя у світ фантастики і далекого минулого, від реалізму до неоромантизму і символіки [31, с. 334].

У своїй автобіографії «Пригоди моєї юності» Г. Гауптман говорив про те, що безпосереднє зіткнення з життям стало основою і джерелом його творчості. *«Я злітав у небеса, відірвавшись від коренів землі. Чи зможу я знову до неї повернутися, проникнути в її товщу – мені було невідомо. Але раптом у мене з'являлася сміливість, і я знову вдавався до сірих буднів з їхнім брудом, які до цього не помічав, бо вважав негідним відображати їх у мистецтві. І немов блискавка, мене осявала думка про мої найглибші зв'язки з життям, думка про те, що саме життя може жити мою творчість. Таким чином сталося диво, що перетворило мене на здорове дерево, яке корінням сягає в землю. Людина створена із землі, і не існує літератури, як не існує квітки або плоду, які не черпали б життєвих соків із землі.... Однак у віці сімдесяти п'яти років мені довелося зізнатися самому собі: я не зумів втілити в мистецтві своїх життєвих спостережень, зібраних навіть за чверть століття»* [10, с. 123]. Ці слова письменника можуть слугувати ключем до розуміння його творчого шляху. Постійні коливання драматурга пояснювалися болісними пошуками і протиріччями, властивими представникам німецької інтелігенції того періоду.

За спостереженням М. Кебало, вихідні позиції творчості Г. Гауптмана пов'язані з проблемою впливу середовища на людину. У його найкращих п'єсах життя дійових осіб визначається реальними умовами. Таким чином,

драматичний конфлікт та еволюція образів виникають у творах письменника не стільки з внутрішніх спонукань персонажів і зіткнення характерів, скільки із зіткнення людини з силами, що діють на неї ззовні. Внутрішнє мотивування та вчинків є відгуком на події, що відбуваються не в особистому житті, а в навколишньому середовищі [32, с. 15].

Отже, проблема «людина і середовище» стояла перед Г. Гауптманом із самого початку його шляху. Але в методах її розробки поступово з роками відбулася значна еволюція.

Так, у ранніх п'єсах драматург розв'язував це питання з типово натуралістичних позицій: людина – жертва обставин, вона не має сил вирватися, тож пасивно підпорядковується гнітючим умовам життя. Ба більше, вона не вміє і, мабуть, навіть не хоче боротися. Такою була установка «послідовних натуралістів», такими ж постають перед нами образи ранніх п'єс Г. Гауптмана.

У реалістичних п'єсах значно видозмінилося ставлення драматурга до цієї проблеми. Не пасивне підпорядкування героїв обставинам і середовищу, а боротьба проти них, протест, що створював напружений конфлікт між людиною і навколишнім світом, – ось основа основ зрілої творчості письменника. Ця тема з'являється в його п'єсах, починаючи від забарвленої в імпресіоністичні тони п'єси «Самотні» і закінчуючи останньою реалістичною драмою «Перед заходом сонця». У цьому, на думку Р. Кухара, закладена соціальна значущість драматургії Г. Гауптмана [37, с. 175].

Переважна більшість творів письменника сягають філософсько-трагічного масштабу й мають песимістичне забарвлення, адже митець, глибоко розуміючи причини соціального поневолення простої людини, не бачив шляхів його подолання. Чимало літературознавців відзначають схильність письменника до містицизму, що розумівся митцем як порятунок від сумної реальності.

1.3. Модерна драматургія Лесі Українки як спроба осмислення національних проблем у вимірах загальнолюдського

Знайти в українській, а радше навіть у світовій літературі мистецький феномен, подібний до творчості Лесі Українки, надзвичайно складно, якщо взагалі можливо. Вже не одне покоління дослідників намагається розкрити глибину та багатогранність цього виняткового національного явища – постаті митця, жінки, особистості. Недаремно І. Франко, уникаючи традиційних порівнянь, називав її чи не єдиною справжньою людиною «на всю сучасну Україну», підкреслюючи незламну силу духу та прометеївську пристрасть авторки, а М. Грушевський охарактеризував її як «українського Шекспіра» [22, с. 168].

На думку М. Зерова, ця унікальність творчого феномена авторки виявляється не лише в поетичній спадщині (зокрема в соціальній та інтимній ліриці), а насамперед у її драматургії. Саме в ній Леся Українка створила модерний світ ідей та образів, що вийшов далеко за межі української культури, увійшовши до загальноєвропейського літературного контексту [28, с. 41].

Безперечно, Лесі Українка добре знала драматичну спадщину своїх попередників – М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, а також підтримувала творчі зв'язки з видатними діячами української сцени, зокрема М. Заньковецькою, М. Садовським, П. Саксаганським та іншими представниками «театру корифеїв». Проте, усвідомлюючи обмеженість побутової тематики й етнографічного реалізму, письменниця свідомо обрала власний шлях розвитку української драми. Вона не писала для традиційного народного театру, заперечуючи «українську побутову драму» як домінантний жанр і прагнучи піднести національну сцену до рівня європейської модерної культури. Така позиція свідчить про творчу незалежність і геніальність Лесі Українки як драматурга нового типу [40, с. 208].

С. Хороб звертає увагу на те, що час розвитку української драми початку ХХ століття став періодом, коли відбулася активізація філософських пошуків у

сфері мистецької творчості загалом, коли українська драматургія вступила в новий період свого розвитку і, долаючи певну замкненість, дедалі сміливіше ввійшла у європейський контекст. Окрім традиційної для драматургії XIX ст. сільської тематики, а згодом і п'єс із життя інтелігенції, дедалі частіше звучала тема історичного минулого [61, с. 47].

М. Драй-Хмара вважає, що зміна художніх принципів в українській драмі початку XX століття була спричинена зміною поглядів на мету мистецтва. Так, Леся Українка писала, що прагнення нової соціальної драми полягає в тому, щоб «зрозуміти і з'ясувати причину суспільних антагонізмів в усій їхній широті й глибині» [25, с. 95]. Активізація духовних пошуків зумовила якісно новий погляд на головний конфлікт епохи. Йшлося про проблему особистості, проблему відповідальності за долю людини та її оточення. Посилюється увага до індивідуалізації персонажа, а поглиблений психологізм, ліризм і публіцистичність надають новій драмі неповторних барв.

«Блакитна троянда» (1896 р.) – перша драма нового українського театру, що стала не лише дебютним драматичним твором Лесі Українки, а й першою психологічною п'єсою в українській літературі. Письменниця приділяла цьому твору особливу увагу, наполегливо прагнула його постановки на сцені. У центрі сюжету – образ сучасної жінки, *femme moderne*, втілений у персонажі Любові Гощинської. Леся Українка наділяє своїх героїв можливістю дискутувати на актуальні теми: вони обговорюють новаторську музику та живописні напрямки, аналізують символізм у мистецтві. Їхні роздуми зосереджені навколо нових ідей, духовних пошуків, самопізнання та відповідальності за власний спадок і вибір у житті [36, с. 395].

«Блакитна троянда» поставила авторку в один ряд із такими письменниками, як Б. Шоу, Г. Ібсен, М. Метерлінк, О. Вайльд, Г. Гауптман чи Г. д'Аннунціо. Сюжет її «Камінного господаря» (1912 р.) дає підстави для порівняння Л. Українки з такими іспанськими драматургами, як Т. де Моліна, А. де Саморра, Х. Соррілья, а також з П. Меріме, К. Гольдоні, Р. Штраусом. Подібний ефект має сюжет драматичної поеми «Ізоolda Білорука» (1912 р.),

який пов'язує поетесу з кельтським епосом, французькими авторами К. де Труа, Г. Страсбурзьким, а «Лісова пісня» об'єднує її авторку з Г. Гауптманом, М. Метерлінком та іншими. Можна навести ще багато прикладів. Без цього західноєвропейського бекграунду важко зрозуміти або правильно оцінити світовий рівень драматургії, створеної Лесею Українкою [25, с. 95].

М. Моклиця вважає, що замість дослідження етнографічно-побутової та національно-романтичної тематики, Леся Українка створила модерну драму великих філософських узагальнень і припущень, яка оберталася навколо конфлікту світоглядів («Одержима» (1901 р.), «Кассандра» (1907 р.), «Лісова пісня» (1911 р.), «Оргія» (1913 р.) та ін.). У цьому підході виявилось її новаторство як драматурга, а також те, що вона свідомо обирала місцем дії своїх драм міфічний світ – чи то біблійний, античний, християнський, чи то світ давніх легенд і переказів, які існували в її поетичному та художньому баченні з дитинства. Саме з їхньою допомогою вона досліджувала людську духовність у її проявах та вивчала різні мотиви вчинків [42, с. 111].

Сьогодні драматичні твори Лесі Українки переконують нас у бажанні авторки підвести читача або глядача до масштабних висновків і донести ідею про необхідність усвідомлення людських помилок, аналізуючи як невдачі, так і успішні концепції, що визначали хід історії людства. Її твори стали своєрідним застереженням для майбутніх поколінь, щоб ті не повторювали помилок минулого.

У царині сучасної драматургії Леся Українка пішла далі за попередників, адже створила і впроваджувала нові жанрові форми, які згодом утвердилися як повноцінні складові національного театру. Це стало однією з головних рис її творчого новаторства. М. Зеров відзначає, що її улюбленим жанром була поетична драма. Однак цей жанр не був єдиним домінуючим у її творчості, адже такі визначні твори, як «Блакитна троянда», «Камінний господар» чи навіть «Лісова пісня», не належать до віршованих драм. Письменниця однаково майстерно володіла різними драматичними формами, поєднуючи навіть протилежні жанри – від поетичної драми до п'єси-феєрії [28, с. 50].

Відомий український теоретик літератури А. Новиков чітко виокремив їхні особливості: «Феєрія – це зорові ефекти: кольори і рухи, декорації і костюми мають у п'єсі першорядне, якщо не найважливіше значення, оскільки система зорових ефектів слугує для розкриття ключової ідеї автора. Натомість поетична драма – це твір, написаний у драматичній формі, але безвідносно до сцени та її законів. Виходи, пересування сценою, зміна декорацій, звукові та візуальні ефекти – всі атрибути сцени – не дуже важливі в жанрі поетичної драми, яка часто не націлена на виконання на сцені. Основний акцент у цьому жанрі робиться на самому тексті літературного твору» [47, с. 70].

«Лісова пісня» є класичним прикладом феєрії не лише в українській, а й у світовій драматургії. Щодо поетичних драм, то тут важко виокремити якусь одну, адже всі вони написані з надзвичайною майстерністю і талантом: «Одержима», «В катакомбах», «У пущі», «Оргія», «Кассандра», «Руфін і Прісцилла», «Адвокат Мартіан». Між цими двома протилежними полюсами можна знайти прекрасні зразки таких жанрових формацій, як символічна драма («Блакитна троянда»), драма у віршах («Кам'яний господар» і «Бояриня»), драматична новела («Прощання»), діалог («Айша і Мохаммед»), драматичний етюд («Йоганна, жінка Хусова»). Водночас, звертає увагу П. Одарченко, спадщина Лесі Українки в комедійному жанрі майже відсутня. У її творах мало гумористичних ефектів чи комічних персонажів (лише поодинокі), це саме стосується і гумористичних персонажів, і навіть гумористичних мовленнєвих ситуацій та діалогів. Єдиний виняток – сцена з фантастичної драми «Осіння казка», де служниця врятувала лицаря і сховала його у свинарнику [26, с. 181].

У драмі «Лісова пісня» зображено розмаїття української народної демонології, але, на відміну від своїх українських попередників, Леся Українка використала етнографічний матеріал для досягнення художньої виразності, художньої мети, а не навпаки. Крім того, офіційна літературна критика вважала феєрію «Лісова пісня» одним із найкращих творів Лесі Українки; і частково ця думка побутує й досі. На думку дослідниці, свого часу це було зроблено для

того, щоб відвернути увагу людей від інших драматичних творів письменниці, які були більш витонченими психологічно [23, с. 220].

За словами М. Грушевського, поетесові образи, сюжети, характер, хоч і навіяні українською дійсністю, були «зв'язані з вічними переживаннями людства». Леся Українка ніби проектувала їх на загальнолюдські виміри, і українському читачеві чи глядачеві було неймовірно важко все це досягнути і сприйняти, адже він був значною мірою вихований на етнографічно-побутовому матеріалі національної драматургії та театру [1, с. 115]. М. Зеров зауважує, що через постійні хвороби з дитинства авторка часто змушена була лікуватися за кордоном, і «брак можливостей дістати відповідні національні джерела змушував її залишати поза увагою окремі сюжети, навіть ті, до яких вона здавна тяжіла» [28, с. 55]. Лише три свої твори («Блакитна троянда», «Лісова пісня», «Бояриня») Леся Українка написала на «суто» національному матеріалі. Відомо, що вона хотіла написати драму за сюжетом «Бондарівни», п'єсу про Гордієнка, кошового отамана Запорозької Січі. Однак їй доводилося постійно відкладати свої плани, оскільки вона вважала, що не володіє достатніми знаннями про українську минувшину, а отримати необхідну інформацію за кордоном було нелегко.

Разом із тим, драматургічна спадщина Лесі Українки налічує понад два десятки завершених або майже завершених творів, а також сім нездійснених драматургічних задумів. До написання п'єс вона звернулася вже після здобуття літературного визнання як поетеса – на той час була опублікована її збірка «На крилах пісень» (1893 р.), а невдовзі вийшла й друга прижиттєва збірка «Думи і мрії» (1900 р.).

Як зазначає Л. Костенко, прихід Лесі Українки в драматургію був цілком природним: «Вона чудово розуміла специфіку цього мистецтва, а головне – володіла рідкісним драматичним талантом» [51, с. 10].

Щодо прози, письменниця працювала в цьому жанрі впродовж усього життя – ще в 15-річному віці зробила перші прозові переклади. Однак саме ця частина її творчості (зокрема 35 незавершених творів, серед яких повісті,

оповідання та етюди) залишалася маловідомою сучасникам, лише частково була опублікована за життя та й дотепер не отримала належного визнання.

Більшість драматичних творів Л. Українки побудовані на біблійних та міфологічних сюжетах: серед завершених п'єс дев'ять мають біблійну основу, а ще близько п'яти – міфологічну. Проте, за спостереженням М. Сулятицького, головним об'єднувальним чинником її драм є не тематика, а глибока філософсько-інтелектуальна сутність конфліктів. У всіх творах поетеси дія розгортається як протистояння ідей, зіткнення різних світоглядних позицій у прагненні знайти відповіді на ключові проблеми [55, с. 11].

Особливо яскраво символічна природа її драматургії простежується в останній, невеликій за обсягом п'єсі «Орфееве чудо» (1913 р.), яка пропонує унікальну інтерпретацію міфу про Орфея. Цей сюжет, що розкриває роль митця та його високе покликання, займає важливе місце в модерністській традиції, оскільки саме з нього почався символізм. Л. Українка неодноразово зверталася до мотивів Орфеевого міфу у своїй творчості, проте, як наголошує О. Косач-Кривенюк, в «Орфеевому чуді» вона пропонує абсолютно несподіване трактування цього образу [36, с. 529].

Значна частина драматичної спадщини Лесі Українки залишилася поза увагою театральної сцени: щонайменше чверть її п'єс ніколи не були поставлені, а понад третина – лише зрідка або без особливого успіху. Навіть ті твори, які можна вважати актуальними для сучасного театального репертуару, залишаються маловідомими серед фахівців у сфері сценічного мистецтва. Наукові дослідження, що детально аналізують театральну рецепцію її драм, публікуються рідко.

Загалом Н. Колошук визначає новаторство Лесі Українки як драматурга за кількома ключовими аспектами:

1. Письменниця свідомо відійшла від етнографічно-побутової традиції, що домінувала в українському театрі XIX ст., і зосередилася на створенні модерної інтелектуальної драми, у якій конфлікти будуються не на побутових

ситуаціях чи інтригах, а на зіткненні світоглядних позицій, моральних принципів і філософських ідей.

2. Вона переносила дію своїх п'єс у минуле або в умовно-міфологічний простір, використовуючи класичні й «вічні» сюжети. Проте ці сюжети не повторювалися механічно: авторка переосмислювала їх, надаючи нових ідейних відтінків і вступаючи в творчий діалог із попередниками, розкриваючи універсальні теми свободи, духовності та людського вибору в новому, модерністському ключі.

3. Більшість драматичних творів Л. Українки вирізняються складною поліконфліктною структурою, у якій паралельно розгортаються кілька рівнозначних конфліктів – соціальних, філософських, моральних, психологічних. Жоден із них не набуває статусу домінантного, що створює ефект багатоплановості й внутрішньої напруги. Головний герой у таких п'єсах не є єдиним центром драматичної дії, навіть якщо його ім'я винесене в заголовок (як у «Кассандрі»). Такий прийом свідчить про свідоме тяжіння письменниці до естетики «нової драми», у якій головну увагу зосереджено не на подіях, а на глибинних духовних і світоглядних процесах.

4. У драматичних творах Лесі Українки напруження досягається не лише через зовнішні події, а передусім через глибоку боротьбу почуттів і думок персонажів. Вона майстерно передає внутрішні психологічні конфлікти через діалоги-дискусії та діалоги-агони, уникаючи спрощених умовних образів. Її персонажі залишаються яскравими індивідуальностями, а не просто виразниками авторських ідей, що вона свідомо критикувала у творах Генріка Ібсена та не допускала у власній драматургії.

5. У центрі більшості її драм постає образ сильної, інтелектуально розвиненої та внутрішньо незалежної жінки, яка стає рушійною силою конфлікту й морально-психологічним осердям твору. Такі героїні мислять самостійно, відстоюють власні переконання, не підкоряються соціальним чи гендерним обмеженням і втілюють ідеал духовної свободи, характерний для модерної доби.

6. Драматургічний стиль Л. Українки відзначається високим рівнем символізму та алегоричності: її тексти насичені глибокими метафорами, архетипними образами й багатошаровими смислами. Завдяки цьому п'єси письменниці виходять за межі конкретного часу і простору, набуваючи філософської багатозначності та універсального гуманістичного звучання.

7. Віршована мова її драм не поступається за художньою майстерністю ліричній поезії. Вона насичена яскравими образами, афористичними висловами та природною мелодикою, що значно посилює емоційний вплив на читача і глядача. Однак театральні постановки не завжди в повній мірі передають багатство та виразність її поетичного стилю [36, с. 32].

Отже, Леся Українка творила у переломний історичний момент, коли суспільство розривалося між двома поколіннями: старшим, яке орієнтувалося на традиційні національні, народні, селянські та патріотичні цінності, дотримувалося консервативних поглядів і реалістичної естетики, та молодшим, яке прагнуло досягнень європейської культури, новітніх естетичних течій і зверталося до інтелігентного міського читача, а не лише до простого селянина. Письменниця пройшла складний творчий шлях – від романтичних традицій, що сягали ще поезиї Шевченка (як у баладах, поемах та ліриці першої збірки «На крилах пісень»), через реалістичний художній метод, аж до осмислення й втілення модерністських тенденцій, які в повній мірі розкрилися у її драматургії періоду творчої зрілості, попри їхню неоднозначну критику в тогочасному літературному середовищі.

1.4. Вплив драматургії Гергарта Гауптмана на світогляд і творчість Лесі Українки

Світова література, зокрема творчість Г. Ібсена, М. Метерлінка та особливо Г. Гауптмана, мала значний вплив на мистецькі пошуки Лесі Українки. Дослідники неодноразово звертали увагу на близькість її естетичних принципів до драматургії Г. Гауптмана. Письменниця ретельно аналізувала його творчість

у своїх літературно-критичних статтях, що дає змогу не лише простежити її роздуми над поетикою та філософією німецького художника, а й зрозуміти, які художні прийоми вона свідомо переймала та адаптувала у власних текстах.

Леся Українка глибоко осмислювала особливості нової європейської драми у своїх критичних працях. На особливу увагу заслуговує її стаття «М. Крамер. Остання драма Г. Гауптмана», де письменниця висловлює захоплення цим твором. Головний герой, за її спостереженнями, більше філософ, ніж художник, і переживає гостре розчарування через власну неспроможність реалізувати задумане: «Нічого не вдається у цього старого шкарбана. Іноді він щось бачить, навіть відчуває – потім хапає шпатель і все зішкребає геть!» [59, с. 142]. Попри перфекціонізм та прагнення довершеності, М. Крамер все ж розпізнає неабиякий талант у незавершених роботах свого сина.

Аналізуючи відкритий фінал п'єси, що завершується запитанням «Що ж нарешті буде?», Леся Українка розглядає можливі інтерпретації в межах концепцій містицизму та реалізму. Тож, вона не просто аналізує твір, а й демонструє власне творче сприйняття, яке виходить за межі суто критичної оцінки.

У драмі «У пущі» можна простежити численні паралелі з «Затопленим дзвоном» Г. Гауптмана, хоча зазвичай цей твір Л. Українки пов'язують передусім із «Лісовою піснею». Навіть жанрове означення своєї п'єси Л. Українка формулювала, орієнтуючись на німецького драматурга (Märchendrama – драма-казка). У листах вона зізнавалася, що не знала, як точно передати цей термін українською: «Як би се могло по-нашому зватись» [60, с. 373], що свідчить про її прагнення віднайти національний відповідник нової європейської форми.

Можна стверджувати, що в обох українських творах у тій чи іншій мірі прослідковується вплив відомої драми-казки Г. Гауптмана, створюючи додатковий, ледь вловимий смисловий рівень. Однак, як зауважує О. Вісич, літературні зв'язки, про які йдеться, можуть трактуватися доволі широко – від

наслідування й інтертекстуальних перегуків до творчої переосмисленої реінтерпретації. Це жодним чином не суперечить доцільності застосування концепції метадрами, а навпаки, дозволяє побачити різноманітність її проявів у творчості. Найбільш очевидна метатекстуальність у фантастичній драмі «Осінь казка», яка залишається одним із найбільш загадкових творів Лесі Українки як драматурга [15, с. 349].

«Осінь казка» побачила світ уже після смерті Лесі Українки. Л. Скупейко зазначає, що дослідження рукописів цього твору дає підстави вважати його своєрідним авантестом, який набув остаточного вигляду незалежно від авторської волі. У п'єсі спостерігається порушення звичної архітекτονіки, суттєва трансформація традиційного казково-лицарського дискурсу, що наповнюється іронічним змістом. Персонажі постають фрагментарними, а хронотоп відзначається розмитістю та нестабільністю. Ці особливості створюють виклик читацьким очікуванням, надаючи тексту експериментального характеру, який був би природним для постмодерної драми, але в модерністському контексті породжує низку питань. Відповіді на них можна знайти, якщо враховувати вплив творчості Гергарта Гауптмана [53, с. 240].

Ключовим елементом, що поєднує всі компоненти твору в єдину художню структуру, є його глибока літературність. П'єса вибудовує зв'язки (часом через заперечення) з міфологічною спадщиною, середньовічною культурою та європейською модерною драматургією. Сюжет «Осінь казки» має пунктирний характер, що компенсується архетипними мотивами, дозволяючи читачеві впізнавати класичні казково-лицарські ситуації та простежувати, як авторка свідомо їх деконструє. За алегоричним пластом простежується соціальна проблематика, а іронічний дискурс не нівелює трагізм передбачення майбутніх тоталітарних систем XX ст. Відчуття розмитості часу поєднується з точністю у змалюванні суспільних типажів, створюючи складний, багатозначний художній простір [16, с. 190].

О. Вісич зазначає, що Леся Українка створила драму «Осіння казка» у доволі стислі терміни, однак ідейні витoki цього твору сягають раніших років її творчості. Ймовірно, задум драми сформувався ще близько 1901 р., коли письменниця активно цікавилася проблематикою «нової драми» і водночас працювала над перекладом п'єси Г. Гауптмана «Ткачі» українською та російською мовами. Цей період позначився її глибоким зануренням у соціальну тематику, що поєднувала мистецьке й суспільне осмислення людських страждань, протесту та морального вибору. Паралельно Леся Українка працювала над статтею «Новейшая общественная драма», у якій вона аналізує феномен «драми маси» – жанру, що відображає боротьбу різних соціальних груп, який сформувався наприкінці ХІХ ст. Центральне місце в її дослідженні посідає характеристика драми Г. Гауптмана «Ткачі», яка певною мірою стала для неї еталоном у розумінні модерної драматургії. Л. Українка вбачала в німецькому драматургові митця, що «встав на шлях громадянської драми з новими ідеями, прагненнями, прийомами» [15, с. 349].

Особливе значення для письменниці мало новаторство Г. Гауптмана, який одним із перших вивів робітничі маси на авансцену драматичного тексту, наділивши кожного персонажа глибокою психологічною характеристикою. Такий підхід дозволив розширити межі традиційної драматичної структури: натовп перестав бути хаотичною масою, натомість набув функціональної цілісності, підпорядкованої єдиній художній концепції. Леся Українка точно підмітила це явище, зазначивши, що Г. Гауптман усуває стихійність натовпу і формує суспільство як «союз самостійних особистостей» [15, с. 350]. Власні теоретичні спостереження вона активно застосувала у своїй драматургії, творчо розвиваючи ідеї німецького митця.

О. Вісич зазначає, що Леся Українка розглядала драму Г. Гауптмана «Ткачі» як «безпосередній зразок для більшості сучасних суспільних драм», наголошуючи, що «намічених в ній тем вистачило на кілька окремих творів різних авторів» [16, с. 190]. Очевидно, що її глибокий аналіз жанрових і

структурних особливостей суспільної драми спонукав до спроби власної творчої інтерпретації.

Проте суто соціальна драма у творчому спадку Лесі Українки так і не з'явилася. Це пояснюється не лише її індивідуальним авторським підходом, а й загальними історико-культурними обставинами того часу, зокрема відсутністю сформованої громадянської самосвідомості в українському суспільстві. Символічно, що замість традиційної соціальної драми письменниця звертається до жанру фантастичної казки, створюючи глибоко символічний твір, який відображає її художнє бачення суспільних процесів.

В. Вишинський наголошує, що особливу увагу заслуговують проведені Лесею Українкою паралелі між натуралістичною драмою Г. Гауптмана «Самотні» та його символістською драмою-казкою «Затоплений дзвін». На думку дослідника, подібність між цими творами не є проявом наслідування, а свідчить про внутрішню еволюцію митця, який послідовно розвиває ключові філософські ідеї. Спільність мотивів і структурних рішень демонструє не повторення вже знайдених образів, а їхнє глибше розкриття [11, с. 187]. Отже, як зазначає В. Вишинський, Г. Гауптман у своїй творчості не повторює, а трансформує первісні концепти, надаючи їм нової художньої глибини, що свідчить про органічний розвиток його світоглядних ідей.

Т. Борисюк простежує паралелі між «Лісовою піснею» Лесі Українки та «Затопленим дзвоном» Г. Гауптмана, наголошуючи, що обидва твори постали з єдиного культурно-міфологічного підґрунтя європейської традиції. Світова міфологія слугує для письменників джерелами сюжетів, ідейного змісту, але кожен автор розгортає оповідь відповідно національної традиції, культурних орієнтирів, до яких він належить. Власне вибір певних міфологічних образів і способів їх художнього опрацювання визначає індивідуальність митця, формує його філософію творчості й надає кожному твору неповторної глибинної смислової наповненості.

Першими, хто звернув увагу на тематичну спорідненість «Лісової пісні» та «Затопленого дзвону», були М. Зеров і М. Драй-Хмара. М. Зеров відзначав,

що в обох драмах порушується тема розриву між людиною та природою: «Природа і її життя прекрасні, але людина відійшла від неї, створила свої закони й окремий світ – нудний, убогий, безкрилий. Ця тема у Лесі Українки розкрита так само яскраво й виразно, як і в знаменитому «Затопленому дзвіні» Гауптмана» [28, с. 412-413]. Подібну думку висловлював і М. Драй-Хмара, зазначаючи, що «Затоплений дзвін» можна певною мірою вважати аналогом «Лісової пісні», хоча остання є глибшою і більш проникливою за емоційною наповненістю: «Можливо, що саме цей твір німецького драматурга послужив поштовхом до написання «Лісової пісні»» [25, с. 149].

В. Петров спостеріг чимало спільного між німецьким та українським творами: жанрова своєрідність (Märchendrama – «драма-феєрія»), загальна тематика, характерологія персонажів, сюжет. Дослідник також вважав, що між двома п'єсами простежується структурна подібність, особливо в їхній композиції та концепції гармонії людини й природи, що нагадує «русоїстично-романтичну» традицію.

Водночас, хоча «Затоплений дзвін» міг уплинути на задум Лесі Українки, її твір не був прямим наслідуванням. Письменниця зберегла власну художню автономію та запропонувала оригінальне трактування теми, незалежне від Гауптмана [53, с. 236].

Отже, драматургія Г. Гауптмана мала вплив на творчість Лесі Українки. Поетеса, хоча й не була послідовницею натуралізму, мала спільні риси з німецьким драматургом у прагненні до правдивого відтворення внутрішнього світу людини. Її п'єси відзначалися новаторством, глибоким психологізмом та прагненням передати справжність людських переживань.

Висновки до першого розділу

Встановлено, що імагологія сьогодні є міждисциплінарним напрямом, що об'єднує літературознавство, культурологію, соціологію, етнологію та історичну психологію. Її мета – дослідження уявлень про інші народи, способів відображення чужої культури у літературі та формування національних образів. Імагологія вивчає стереотипи, культурні уявлення й механізми репрезентації «іншого» у художньому дискурсі, тому посідає важливе місце в сучасній компаративістиці.

Проаналізовано, що Г. Гауптман як один із найвидатніших німецьких драматургів межі XIX-XX століття, зумів поєднати елементи натуралізму, неоромантизму та символізму, створивши нову художню мову європейського театру. У його драмах простежується глибокий психологізм, прагнення розкрити не лише соціальні причини людських страждань, а й внутрішні, духовні конфлікти. Замість зовнішньої дії він зосереджувався на психологічному напруженні, моральних дилемах і трагічній боротьбі особистості з обставинами, що надало його творам філософської глибини.

Визначено, що Леся Українка стала реформаторкою української сцени, перетворивши традиційну побутову драму на інтелектуальний театр ідей. Її твори поєднують філософську глибину, гуманістичний пафос і символічне осмислення людського буття. Вона свідомо відмовилася від етнографічного реалізму, зосередившись на внутрішній драмі особистості, її духовному пошуку та прагненні свободи. У центрі її п'єс – мисляча, сильна, але вразлива людина, що відстоює власні переконання перед лицем суспільних і моральних випробувань.

Отже, творчість Г. Гауптмана і Лесі Українки об'єднує прагнення до правди почуттів, психологічної глибини та осмислення духовної боротьби людини. Їхні драми розширили межі національних літератур, увівши українську драму у світовий мистецький простір.

РОЗДІЛ 2

ДРАМА ГЕРГАРТА ГАУПТМАНА «ЗАТОПЛЕНИЙ ДЗВІН»: ІМАГОЛОГІЧНИЙ ВИМІР

2.1. Специфіка прояву дихотомії «свій» – «чужий» у творі

Драма Г. Гауптмана «Затоплений дзвін» є синтезом реального та символічного, побудованим на зіткненні двох світів – людського і надприродного. Цей контраст визначає не лише сюжетну лінію, а й усю філософію твору. У німецькій культурній традиції межі між природою та людиною, духовним і тілесним, сакральним і профанним формують ядро модерністського світогляду. Г. Гауптман, працюючи на межі натуралізму й символізму, поєднує соціальну реальність і міфічну метафорику, створюючи драму, у якій «інший» – не лише персонаж, а цілий світ, що стоїть по той бік людського досвіду.

Перша дія твору розгортається на полонині – у просторі, де людська цивілізація ще не заторкнула первісну гармонію природи. Уже перші рядки позначають відчуття межі між «своїм» і «чужим». Перед глядачем з'являється Равтенделяйн – «напівдитина, напівдівчина, єство зі світу ельфів», що водночас близьке до людини, але належить іншій реальності. Її монолог біля криниці є глибоко філософським самозверненням, у якому звучить мотив пошуку власної ідентичності: *«Не знаю – звідки я прийшла, Не знаю – де іду; Чия – пташинка лісова, Чи феєю буду?»* [18, с. 7]. Ці слова відкривають головну імагологічну лінію драми – невизначеність належності, ситуацію, коли істота не може самоідентифікуватися ні з людським, ні з природним світом.

Равтенделяйн – це символічна постать «пограничного буття», втілення міфологічної межі між світлом і тінню, свободою й обмеженням. Її образ втілює стихійну чистоту природи, яка не знає моралі, але сповнена життєвої сили.

Уже в цьому першому монолозі природа постає не як тло, а як живий співрозмовник: бджілка, вода, вітер, трава – все перебуває у діалозі з героїнею.

Це і є перший прояв дихотомії «свій» – «чужий»: у світі лісових духів «свої» – усі живі істоти, тоді як людина стає носієм «чужого», раціонального начала, яке загрожує гармонії.

Викликана з глибин криниці постать Водяника уособлює архаїчне начало природи – темну, непізнану її силу. Його перші слова «*Брекекекекс!*» звучать як первісний заклик стихії, позбавлений логіки, але сповнений енергії. Відповідь Равтенделяйн, що передражнює його: «*Брекекекекс! Ага! Весною пахне, а тобі – це дивно!*» [18, с. 8], демонструє ігрову, дитинну свободу духу, у якій ще немає страху перед світом людей. Її мова поетична, сповнена інтонацій, близьких до фольклору, – це своєрідна «мова природи», що існує поза раціональним мисленням.

У подальшій сцені з Лісовиком проявляється перше зіткнення еротичної стихії та морального табу. Лісовик – образ тваринного начала, інстинктивної сили, яка спокушає й випробовує. Його заклик «*Ану, ходи в гущавину! Отам стоїть стара верба...*» [18, с. 9] має відтінок спокуси, тоді як відповідь Равтенделяйн – «*Мої цапині ніженьки, ганяйте свої кізоньки!*» [18, с. 9] – звучить як насмішка, відмова вступати у світ інстинктів. Таким чином, уже на рівні діалогу вибудовується моральна ієрархія: навіть істота з іншого світу володіє інтуїтивним почуттям межі, яку не можна переступити.

Далі драма розкриває інший вимір дихотомії – протиставлення світу духів і світу людини. Розповідь Лісовика про знищення дзвона та храму символізує конфлікт між природною стихією й християнською цивілізацією: «*Ніщо мене не зlobить так, як це, Що вічно ставлять ті церкви по горах, А той проклятий дзвонів крик, то мука!*» [18, с. 10-11].

Дзвін тут – це метафора людської гордині, спроби підкорити природу. Лісовик, зруйнувавши дзвін, повертає рівновагу світу, у якому духовне підпорядковується стихійному. Для нього людина – ворог, а її творіння – наруга над природою. У цьому епізоді Гауптман виводить у площину імагології не просто зіткнення світів, а зіткнення цінностей: духовного одкровення людини і самодостатності природи.

Коли на сцені з'являється Гайнріх, драма переходить від площини міфологічної до психологічної. Він – творець дзвонів, людина, що прагне духовної досконалості через мистецтво. Його шлях до гір – це не втеча, а внутрішній пошук. Зустріч Гайнріха з Равтенделяйн знаменує момент зіткнення двох світів: раціонального та інтуїтивного. Її слова *«Того, чужинче, я сама не знаю... Тут сіно, мох, тут голову клади»* [18, с. 15] виразно фіксують дистанцію: для неї він «чужинець», тобто носій іншого, людського начала.

Проте для Гайнріха ця зустріч стає духовним відкриттям. Його репліка *«В очах твоїх я бачу світ новий із горами, мандрівними хмарками»* [18, с. 16] виявляє містичний момент пізнання: митець відкриває в природі те, чого не здатен знайти у світі людей. Саме тут дихотомія «свій» – «чужий» втрачає статичність і стає рухомою – герой прагне перейти межу, стати «своїм» у світі стихії.

Однак для Равтенделяйн ця зустріч теж є переворотом. Вона вперше стикається з людським стражданням і відкриває для себе поняття сльози – найглибший символ духовної еволюції. Її здивування: *«Ти плакав? Як? Не можу розуміти, як можна плакати? Що таке сльоза?»* і пізніше визнання: *«Ціла гаряча, ясна крапля... Той камінь зветься, донечко, сльоза»* [18, с. 18] знаменують народження нового досвіду – духовного, емоційного, людського. Мить, коли вона каже *«Тепер уже я знатиму, що – сльози»* [18, с. 36], – це момент переходу від природного до людського стану, тобто від «чужого» до «свого».

Отже, вже у першій дії відбувається подвійне перетворення: Гайнріх духовно тяжіє до світу природи, а Равтенделяйн – до світу людини. Обидва прагнуть подолати межу, яка водночас і притягує, і роз'єднує. Ця межа – основа імагологічного простору твору, що символізує не просто конфлікт, а прагнення до єдності, яку неможливо досягти без жертви.

Фінал дії підсилює драматизм цього протистояння. Водяник, намагаючись повернути Равтенделяйн, застерігає її: *«Людина – це лиш насмішка припадку; Напів він тут, а пів – і знов хто зна? Наш брат із плем'я зроджений вільного, А*

все ж наш ворог, втрачений для нас...» [18, с. 38]. Його слова – це голос стихії, що боїться людського впливу. Для нього людина – руйнівна сила, від якої слід тікати. Проте Равтенделяйн кидає виклик цьому страху: *«Я хочу геть від всіх вас... стрімголов!»* [18, с. 38] – і вирушає в «людський край». Її вибір – це акт духовної свободи, водночас відрив від природного «свого» і крок у «чужий» світ.

Отже, перша дія «Затопленого дзвону» формує фундамент імагологічної структури драми. Світ природи й світ людини тут не є просто протилежностями – це два способи буття, два полюси єдиного універсуму. Равтенделяйн і Гайнріх уособлюють спробу їхнього поєднання, але вже в цій спробі закладено трагізм: перехід із одного світу в інший неминуче веде до втрати гармонії.

Друга дія переносить глядача зі сфери фантастичного у побутову, проте за цією побутовістю приховується глибокий філософський контраст. Якщо перша дія була насичена символами природи, міфологічними істотами та архетипами стихій, то друга – зосереджується на людському світі, його релігійно-моральних і соціальних межах. Саме тут дихотомія «свій» – «чужий» набуває соціально-етичного і духовного виміру.

На початку дії перед глядачем – хата відливника дзвонів Гайнріха. Це простір, що символізує «світ людей», де все впорядковане, раціональне, підкорене традиції: у кімнаті – *«твори Адама Крафта, Петра Вішера і других; з-поміж них вирізняється Розп'яття із крашеного дерева»* [18, с. 40]. Уже сама присутність розп'яття вказує на зв'язок дому з християнським космосом і релігійним мисленням. Це світ, у якому «свій» визначається не за природою чи походженням, а за вірою й моральною нормою. Тут панує порядок, праця, ритуал, молитва.

Поява Магди, дружини Гайнріха, посилює відчуття стабільності. Вона живе в очікуванні чоловіка, у повазі до традицій, говорить із дітьми про «святковий день» і навіть у звичайних діях – *«поїжте хліба по шматку й ходім»* [18, с. 41] – відчутна побожна покора. Магда уособлює земну, християнську жіночність – добру, турботливу, але водночас обмежену рамками

звичаю. У її світі головна чеснота – покора, а найвища мета – сімейне благополуччя та віра в Божу волю. Вона уособлює тип «свого» у людському світі – того, хто не виходить за межі усталених істин.

Проте вже на перших сторінках дії з'являється передчуття тривоги, яке порушує цей уявний порядок. Сусідка говорить про «дивні знаки» в горах – *«мужик з Гохштайну бачив голу жінку, що через жито гнала на свині»* [18, с. 43], – і ці слова стають голосом колективного несвідомого, що боїться усього незрозумілого. У народному сприйнятті все «інше» – це загроза, нечиста сила, чужість, що порушує Божий світ. Так народжується міф про «чарівницю», який пізніше матеріалізується в образі Равтенделяйн.

Трагедія дзвону, що покотився у безодню, стає метафорою руйнування гармонії між світом духів і світом людей. Для Гауптмана падіння дзвону – не просто фізична катастрофа, а духовний злам. Символічно в ньому тоне сам митець, який намагається поєднати людське з божественним. Коли на ношах приносять Гайнріха, напівживого, обрамленого зеленим гіллям, його повернення в дім має подвійне значення: це повернення до світу людей, але водночас – вигнання з царства природи, де він на мить став «своїм».

У сцені з Магдою і панотцем світ людей показано як замкнену систему, де все незрозуміле викликає страх і прагнення покарання. Панотець проголошує, що *«на службі Бога вилив він свій дзвін»* [18, с. 45] і бачить у нещасті не технічну помилку, а містичну боротьбу добра зі злом: *«де чорні духи від віків царять, на службі Бога наш митець упав у борні із пекла грішним елементом»* [18, с. 45]. Духовенство інтерпретує трагедію через призму дуалістичного мислення: світ поділений на «святе» і «грішне», «Боже» і «диявольське». У такій картині світу немає місця для синтезу – тому й Гайнріх, і його творчість сприймаються з підозрою. Ця сцена виразно показує, як у суспільстві формується уявлення про «чужого»: ним стає кожен, хто виходить за межі норми. Гайнріх, який створив дзвін – символ духовної сили людини, – сприймається не як богоугодний митець, а як той, хто посягнув на небесне. Для панотця і селян він майже єретик, бо прагнув відлити «дзвін, що дзвонить не

для долин, а для гір». Його падіння – кара за гординю, а отже, відчуження стає неминучим.

У розмові Гайнріха з Магдою розкривається не лише фізичний біль, а й глибока духовна прірва між ними. Він говорить: «*В долині дзвонить, а у горах ні...*» [18, с. 50] – і ці слова стають символом його внутрішнього розламу. Дзвін, що не може звучати у висотах, уособлює неможливість духовного злету в межах земного, буденного світу. Магда ж не розуміє цього – для неї головне, що дзвін «чистий» і «святковий», вона мислить категоріями людської похвали, а не божественного сенсу. Так Гауптман протиставляє два типи духовності: жіночу, приземлену, християнсько-побожну (Магда), і чоловічу, бунтівну, романтичну (Гайнріх).

У цьому конфлікті й проявляється новий вимір дихотомії «свій» – «чужий»: у людському середовищі «чужим» стає сам митець. Для громади він відступник, для дружини – незрозумілий, для церкви – небезпечний. Його трагедія полягає в тому, що він уже не належить жодному зі світів: природа його відкинула, а люди – не прийняли.

Коли у дім приходить Равтенделяйн, дія переходить у площину символічного. Зовні вона постає як проста дівчина з ягодами, але в її мові і поведінці звучить інший ритм – не людський, а стихійний. Вона каже просто: «*Равтенделяйн!*», а на запитання, звідки вона, відповідає: «*Там, високо в горах...*» [18, с. 56]. Ці слова повертають у простір першої дії – світ природи знову входить у людський дім.

Її поява порушує межу між життям і смертю, буденністю й чудом. Вона стає тим «чужим», що несе спасіння, хоч водночас лякає своїм неземним походженням. Сцена її «чарування» біля вогню – «*Блисни, іскро, з укриття, йде на тебе чар-життя...*» [18, с. 55] – це не чаклунство в темному сенсі, а акт очищення, воскресіння творчої енергії. Через Равтенделяйн до Гайнріха повертається життєва сила, але це сила природи, а не Бога. Її поцілунок – «*Очі! В мить мені прозріть!*» [18, с. 59] – надає митцеві нове бачення, яке водночас є прокляттям: він прозирає не у вірі, а у стихії.

Пробудження Гайнріха має відтінок воскресіння. Його слова: *«Я чую це, що буду жити, чую!»* [18, с. 61] – звучать як перемога життя над смертю, але це життя вже не належить людям. Він відроджується не як чоловік і батько, а як обранець іншого світу, митець-пророк, у душі якого горить «чужий» вогонь.

Друга дія завершує перший етап духовної трансформації героя. Зіткнення двох жінок (Магди й Равтенделяйн) символізує зіткнення двох світів: християнського і природного, суспільного й індивідуального, земного і містичного. Магда належить до «свого» світу, але не здатна врятувати; Равтенделяйн – «чужа», проте саме вона дарує життя. У цьому парадоксі проявляється глибока ідея Гауптмана: істина не завжди живе в межах звичного, іноді вона приходить у вигляді «іншого», відкинутого.

Якщо в першій дії «чужість» Равтенделяйн викликала захоплення, то в другій вона стає викликом системі людських цінностей. Митець опиняється між двома полюсами – родинним обов'язком і творчим покликанням, вірою і натхненням, церквою й природою. Його пробудження – це нове засліплення, адже він уже не бачить кордонів між святим і гріховним.

Отже, у другій дії дихотомія «свій» – «чужий» набуває нового виміру: якщо у першій вона відбувалася між світом природи й людиною, то тепер – між самим митцем і людським суспільством. Гайнріх втрачає «свій» дім, родину, віру і знаходить «чужий» світ, який, однак, є єдиним, де він може бути собою. Г. Гауптман показує, що митець приречений на самотність, адже його духовне бачення виходить за межі суспільства, підвладного страху й традиції.

Третя дія драми розкриває центральну колізію між людиною та природою, духом і релігійною догмою, між внутрішнім покликанням митця й обмеженнями суспільства. Простір дії – *«покинута скляна гута в горах»* [18, с. 62] – є символічною межею: це місце праці й перетворення, але водночас і руїна, де зішлися стихія та цивілізація. Тут Г. Гауптман показує, як розділ між «своїм» і «чужим» досягає апогею – у прямому зіткненні двох світів: надприродного (Равтенделяйн, Водяник, Лісовик) та людського (панотець, громада, християнська мораль).

На початку дії в діалозі Водяника й Лісовика виразно окреслюється позиція природних сил, які відчують себе відтиснутими людською цивілізацією. Їхні слова – це голос «чужого» світу, що нарікає на вторгнення людини: *«Краде метали, топить і кує... Найкраща ельфа в день з ним і в ночі...»* [18, с. 63]. Людина зображена як загарбник, який підкорює природу, знищує гармонію стихій. Лісовик називає її *«чортовим насінням»*, що свідчить про перевертання цінностей: для світу природи саме людина – носій демонічного, тобто зла. Це імагологічна інверсія – у традиційній християнській картині світ природи є «поганським», а у Гауптмана навпаки: поганство стає носієм чистоти, а християнство – джерелом руйнації.

Водночас ця сцена наповнена особистісною драмою Водяника, який, зневажаючи людей, водночас приречений ревнувати до них. Його зізнання *«Він робить їй пражки, шпильки, каблучки, й цілує груди, губоньки і ручки...»* [18, с. 64] – не лише прояв заздрості, а й визнання влади людського почуття. Стихія, що здавалася всемогутньою, виявляє слабкість перед людською любов'ю. Це перше свідчення того, що навіть «чужий» світ не є цілком ворожим – у ньому теж живе прагнення до духовного зв'язку, але воно спотворене ревністю й темними пристрастями.

Образ Равтенделяйн у цій дії змінюється. Вона вже не безтурботна дитина стихії, а жінка, роздвоєна між двома початками. Її мова втратила наївність, у ній звучить іронія, втома, злість. Вона відчуває чужість і серед духів, і серед людей: *«Не знаю, що мені так зле? Душно, важко...»* [18, с. 68] – ці слова символізують стан духовного вигнання. У ній відбувається імагологічна еволюція – з міфічної істоти вона стає моральним суб'єктом, здатним мислити про добро, зло й долю.

Сцена зустрічі Равтенделяйн із панотцем стає кульмінаційною в плані імагологічного протистояння. Панотець виступає репрезентантом офіційного християнського світу, який у всьому бачить гріх і ересь. Його перші слова *«Стоїть при мені – чую це! Чортице! Безсила міць твоїх триклятих чарів!»* [18, с. 69] окреслюють межу, за яку він не здатен вийти: усе, що не вписується у церковну схему, автоматично стає ворожим. Равтенделяйн у його очах – демон,

спокусниця, загроза чоловічій душі. Для неї ж він – втілення обмеженого, «чужого» світу, який не знає краси й любові.

Її слова *«Коли розбійник я, то саяк чи так, у тебе я нічого не взяла!»* [18, с. 69] – це не заперечення вини, а декларація внутрішньої гідності. Вона не розуміє поняття гріха, бо живе за іншими законами – законами природи, де добро і зло визначаються не мораллю, а гармонією. Тут проявляється фундаментальна різниця між культурами – християнською та міфологічною. Для панотця істина – це догма; для Равтенделяйн – відчуття. У цьому й полягає сутність імагологічного конфлікту: не просто боротьба віри й язичництва, а зіткнення двох світоглядних моделей, у яких навіть «свій» і «чужий» міняються місцями.

Коли з'являється Гайнріх, дія переходить у площину духовного екстазу. Його монолог про «дзвоногру» – це вершина драматургії і водночас символічне саморозкриття митця. У словах *«Я видужав, віджив і обновився... Бо Фреєр-бог зійшов на нього з неба...»* [18, с. 73]. Гауптман поєднує християнські та язичницькі мотиви. Гайнріх бачить у творчості не служіння Богові, а божественне натхнення, яке живе в ньому самому. Він уже не потребує посередників, а отже, стає єретиком у очах церкви.

Його бачення нового дзвону, який *«заглушить бренькіт дзвонів всіх церков»* [18, с. 76], символізує народження нового міфу – міфу про мистецтво як заміну релігії. Дзвін, що мав колись скликати до молитви, тепер має пробудити «пісню радості» та «нову віру». Для Гайнріха мистецтво – це шлях до єдності людини й природи, сонця і землі, духу і матерії. Для панотця – це богохульство. Отже, саме тут імагологічна дихотомія переходить у стадію антагонізму: два світи більше не можуть співіснувати.

Реакція панотця – логічна для системи координат християнського світогляду. Він бачить у Гайнріхові того, *«кого Господь згубить, бо сліпотою відкриє очі»* [с. 78]. Для нього митець, що відкрив у собі «Бога природи», стає небезпечним, бо порушує монополію церкви на духовність. Панотець застерігає: *«Для чарівниць горять іще костри, як для усіх єретиків, ще й нині!»*

[18, с. 81] – і ці слова відлунюють епохою інквізиції, але в драмі Гауптмана вони звучать як осуд нетерпимості будь-якої догми.

Гайнріх же відповідає з позиції творця, що усвідомив свою місію: *«Коли мені той спрагнений, що я з вином до нього, чашу виб'є з рук, то що ж: хай гине в спразі... Я сам уже не спрагнений: я пив!»* [18, с. 81]. Це визнання духовної самодостатності митця, який більше не потребує схвалення суспільства. Він стає «чужим» серед людей, але саме в цьому – його велич.

У завершальних репліках дії зіткнення двох систем світогляду перетворюється на пророцтво. Панотець каже: *«Є слово, що зветься «жаль», одного дня, людино, тобі під серце вгониться стріла...»* [18, с. 82], а Гайнріх відповідає: *«На ваші стріли в мене є панцир»* [18, с. 82]. Обидва впевнені у своїй правоті, і в цьому – трагедія. Вони не вороги за суттю, а носії двох непокінчених істин. Для одного світло – це божественна благодать, для другого – творча енергія людини.

Третя дія демонструє остаточний розпад єдності світу. Якщо в першій частині межа між «своїм» і «чужим» була рухомою, а в другій – болючою, то тут вона стає непрохідною. Гайнріх не належить уже нікому: світ людей його зрікся, природа не приймає, Бог мовчить. Равтенделяйн, навпаки, досягає моменту найвищої духовної любові – *«В крузі царить Артиста дух!»* [18, с. 67] – але ця любов уже не рятує, а прирікає на загибель.

Отже, третя дія – це вершина імагологічного конфлікту у драмі «Затоплений дзвн». Вона показує, як «чужість» може стати формою духовної свободи, але водночас – шляхом до саморуйнування. Г. Гауптман утверджує думку, що митець, який прагне абсолютної істини, неминуче стає «іншим» для суспільства, бо його мова – це мова природи, а не догми. Саме тому межа між «своїм» і «чужим» у творі є не географічною, а онтологічною: вона проходить через душу людини, яка намагається примирити світло й тінь, розум і віру, Бога і себе.

Четверта дія – трагічна, адже завершується духовна еволюція Гайнріха та відбувається остаточне роздвоєння його внутрішнього світу між людським і

надприродним, між розумом і натхненням, між творчістю і гріхом. Складна гута з вогнем і звуком молота – символізує людський дух, який творить і долає хаос. Тут Г. Гауптман показує людину, що сама кує свою долю, але водночас виснажується духовно.

На початку дії ми бачимо Гайнріха, який наказує карликам кувати залізо: *«Куй, куй, покіль не падають ще руки!»* [18, с. 83] – цей крик уже не натхнення, а конвульсія волі, остання спроба приборкати матерію. Карлики – уособлення підсвідомих сил, інстинктів, які допомагають творцеві, але водночас тягнуть його до руйнування. Вони – символ підземного, стихійного начала, частина тієї ж природи, що колись надихала митця, а тепер знищує його. Їхня покора межує зі злобою, їхня праця – з бунтом, бо вони не здатні зрозуміти духовну мету Гайнріха. У сцені, коли *«третій карлик розбиває на клепалі сформований шматок»*, митець зазнає внутрішнього краху: це акт саморуйнування його творчого пориву.

Слова Гайнріха *«Прекрасне! Справді! Плід важких зусиль, благословенна творчості година!»* [18, с. 84] звучать як останній відблиск радості, але вже за мить ця ейфорія змінюється розпачем. Він сам руйнує витвір, кидаючи його у вогонь: *«Нехай же чорт кінча це кляте діло!»* [18, с. 85] – це не просто втома, а символічна відмова від божественного покликання. Митець, який втратив віру у власне натхнення, стає духовним вигнанцем. Його творчість, що колись була актом одкровення, тепер обертається мукою.

Образ вогню в цій дії амбівалентний: він одночасно символ очищення і прокляття. Ковальська ватра – це колись джерело натхнення, а тепер пекельний вогонь муки, у якому згорає душа творця. Тут проявляється головний імагологічний мотив – втрата межі між людським і надлюдським. Гайнріх уже не належить жодному зі світів: його праця – не людська, його віра – не християнська, його любов – не земна.

Сцена з Водяником поглиблює цей образ духовного розладу. Водяник – голос природи, що нагадує про межу, якої митець переступати не смів: *«Покинь! Дарма змагаєшся ти з Богом, хоч Бог тебе змагатися покликав, та*

кинув *геть тебе!*» [18, с. 87]. У цих словах звучить прокляття скинутого з небес ангела, який прагнув стати рівним Творцеві. Гауптман виводить трагедію митця на рівень космічного конфлікту – не лише між людиною і природою, а між людиною і Богом. Дзвін, що «поклався на дні озера», стає образом забутого ідеалу: це голос, який *«дзвонить, мов кров устами ронить»* [18, с. 88], отже, він живий, але вмирає від власного болю.

Пробудження Гайнріха від сну – межа між видінням і реальністю, однак він уже не здатен їх розрізнити. Його крик *«Равтенделяйн, рятуй!»* [18, с. 87] – це не прохання до коханої, а до природи, до втраченого джерела життя. Коли Равтенделяйн приходить, він прагне її тепла: *«Покладь мені долоню на чоло... тебе при собі мушу чуть...»* [18, с. 88] – ця сцена сповнена трагічної ніжності: митець шукає в коханні порятунк від духовної знемоги. Проте Равтенделяйн уже не може його врятувати – її сила діє лише в світі мрій, а не в світі людей.

Їхня розмова про віру й натхнення – кульмінація філософської лінії драми. Гайнріх визнає, що *«як важко дару божого не втратить, того, що жодних пут не признає»* [18, с. 90], це усвідомлення неминучості втрати творчої благодаті. Він намагається знову запалити полум'я натхнення, але його «вогонь» уже спалює зсередини. Ця сцена символізує трагедію людини – митця, предстваника європейського модерну – самотнього, одержимого творчістю, що стає його прокляттям.

Далі сюжет розгортається в площині фатальної розплати. Лісовик підбурює громаду проти Гайнріха, називаючи його *«в ельфіних обіймах гниючим у розпусті»* [18, с. 93]. Тут знову відтворюється тема «іншого» – митця, якого суспільство сприймає як небезпечного, чужого, єретика. Людська згряя, яка кидає камінь і вбиває Равтенделяйн, – уособлення темряви натовпу, що знищує красу, якої не може збагнути.

Смерть Равтенделяйн і знищення дзвону зливаються в єдиний символ катастрофи. Гайнріх, чуючи *«дзвін дзвонить... дзвонить... дзвонить...»* [18, с. 103], усвідомлює, що його творіння стало осередком страждання, а не спасіння. Дзвін – це відлуння його власної душі, і тепер він дзвонить на його смерть. У

фінальній сцені Гауптман показує найвищий рівень імагологічного розщеплення: герой не може вже відрізнити «свого» від «чужого», любов від ненависті, Бога від демонів. Його прокльон *«Ізгинь з очей! Ненавиджу тебе!»* [18, с. 103] адресований не лише Равтенделяйн, а самому життю, що принесло йому дар творчості.

Таким чином, четверта дія – це метафізичний фінал, де імагологічний конфлікт досягає апогею. Людина, яка намагалася перевершити божественне начало, гине від власного творіння. Дзвін, що піднімається з глибин, символізує вічне повернення духу, але вже без людини, адже митець, переступивши межу, втрачає і світ, і себе. У цьому Г. Гауптман виявляє глибоку спорідненість із європейським модернізмом, для якого трагедія творчої особистості є водночас шляхом до одкровення.

П'ята дія драми завершує філософську траєкторію розвитку головного героя, перетворюючи «Затоплений дзвін» на притчу про межу людських можливостей, трагедію творчої особистості та спробу духовного примирення між людиною, природою і вічністю. Якщо у попередніх діях імагологічний конфлікт будувався на протистоянні світу людей і світу духів, то в останній дії ця межа стирається – обидва світи зливаються у просторі смерті, що водночас стає відродженням.

На початку дії атмосфера сповнена передчуття катастрофи. Репліки ельфів *«Вогні горять! Це Бальдера багаття!»* [18, с. 104] задають міфологічний тон: смерть Гайнріха порівнюється зі смертю Бальдера, бога світла у скандинавській міфології. Цей образ відкриває алегорію – митець, що прагнув до Сонця, стає жертвою власного світла. У цьому контексті Бальдер – двійник Гайнріха, символ «сонячного» героя, який вмирає, аби дати початок новому циклу. Так формується мотив жертви як умови оновлення світу: полум'я, яке спалює, водночас очищає.

Поява Равтенделяйн є кульмінацією імагологічного розвитку її образу. Вона вже не світла фея природи, а *«мертва наречена»*, приречена на повернення у глибини води. Її сповідь *«Весілля було... Крові замість вина*

налили...» [18, с. 106] є трагічним переосмисленням шлюбного обряду – союзу любові і смерті. У цій метафорі Г. Гауптман доводить, що духовна єдність між людиною і природою можлива лише ціною загибелі. Равтенделяйн приймає власну смерть свідомо: *«Водянику! Двері навстіж відкривай, мертву наречену до себе приймай...»* [18, с. 107] – її шлях вниз символізує повернення до першоелементів, очищення від страждання, повернення до природного кола буття.

Символічно її смерть є не кінцем, а переходом. Якщо у попередніх діях вона втілювала «інший» світ – стихію, що кличе людину поза межі розумного, – то тепер стає посередницею між світами. Її фігура нагадує античну німфу, яка дарує героєві спокій через злиття зі смертю. Вона – образ вічного жіночого начала, яке, за Г. Гауптманом, є джерелом духовного відродження митця.

Сцени з Лісовиком і Водяником відтворюють гротескну версію людської суєти. Їхня розмова – це іронічне зниження колишньої трагедії до буденності. Вони сперечаються, кепкують, торгуються: *«Що ж даш мені за це?... Тебе, кохана...»* [18, с. 96] і ці репліки звучать як пародія на людські пристрасті. Через них Г. Гауптман показує, що світ стихій теж заражений людською егоїстичною логікою – там, де панує сила і бажання, немає духовного очищення. Саме тому і Водяник, і Лісовик не здатні зрозуміти велич жертви Гайнріха і Равтенделяйн.

Поява Гайнріха у п'ятій дії – повернення тіні, а не людини. Він виснажений, *«блідий і гонений»*, але все ще керується пристрастю творця: *«Горить мій твір, мій твір, стара, горить!»* [18, с. 112] – ці слова свідчать, що навіть на межі смерті він мислить себе через творіння. Його прагнення піднятися на гору – остання спроба подолати долю, знайти гармонію з Богом. Проте Лісова бабуса нагадує йому: *«Твої крила зламані, небоже»* [18, с. 112]. У цьому виявляється головна метафора трагедії митця – той, хто прагнув літати, приречений впасти.

Розмова Гайнріха з Лісовою бабусею набуває філософського змісту. Вона уособлює природу – мудру, спокійну, позачасову. Її слова *«Хто, як ти, зірветься летіти в Сонце, той мусить розбитись»* [18, с. 115] визначають суть

модерністського світогляду: шлях до абсолюту веде через руйнацію. Лісова бабуся – останній голос істини, який не засуджує і не співчуває, лише констатує неминучість: митець, який прагне абсолютного, не може вижити в земному світі.

Сцена з трьома чарками – символічне завершення цього шляху. Біле, червоне й жовте вино – це етапи очищення: пам'ять, пристрасть і жертва. Гайнріх випиває їх як акт посвяти, повторюючи ритуал смерті Бальдера. Він визнає: *«Анумо, чарко, нехай згасне день!»* [18, с. 117] і тим самим приймає власну долю. Після цього реальний і потойбічний світи зливаються: Равтенделяйн постає як водна царівна – втілення прощення. Її пісня *«Я злоті розчісую коси...»* [18, с. 118] створює надреальний простір спокою. Г. Гауптман тут поєднує фольклорний і символістичний мотиви: розчісування волосся – ритуал очищення, переходу від земного до вічного. Зустріч Равтенделяйн і Гайнріха – не кохання в земному сенсі, а акт возз'єднання душ. Спочатку вона не впізнає його: *«Не можу... Не знаю тебе зовсім...»* [18, с. 120], бо він ще належить світові живих, але, коли він приймає смерть, вона каже: *«Прощавай! Я більше не твоя...»* [18, с. 122] і водночас залишається біля нього. Її останній крик *«Сходить Сонце!»* [18, с. 123] звучить як апофеоз.

Мить смерті Гайнріха, коли він промовляє *«В просторах дзвонів сонячних гра!»* [18, с. 123], завершує коло драми: дзвін, що був потоплений, тепер відроджується у світлі – не як метал, а як духовна мелодія. У цьому звучанні відчувається повне розчинення героя у всесвіті: творчість, любов і смерть стають єдиним актом космічного гармонізування. Імагологічно це – момент примирення «свого» і «чужого», коли митець переходить межу, зникаючи у тій самій стихії, з якою все життя боровся.

Відзначимо, що п'ята дія – це метафізичне розв'язання драми. Г. Гауптман зображує митця не як переможця чи жертву, а як посередника між земним і божественним світами. Його загибель – не поразка, а очищення, повернення до першооснов буття. Дзвін, що луною піднімається з глибин, символізує безсмертя творчого духу, а світанок – воскресіння світла після довгої ночі.

Отже, дихотомія «свій» – «чужий» у драмі Г. Гауптмана «Затоплений дзвін» розгортається як багатовимірний філософський конфлікт між людиною і природою, духовним і земним, релігійною догмою й творчою свободою. Через образи Гайнріха та Равтенделяйн автор показує неможливість гармонійного поєднання цих світів, адже спроба їхнього зближення веде до духовного розладу та загибелі. У кожній дії драма поступово переходить від зовнішнього протистояння до внутрішньої боротьби митця, який усвідомлює свою інакшість і самотність. Межа між «своїм» і «чужим» стає передусім онтологічною, вона проходить через душу людини, розділяючи в ній віру і сумнів, любов і жертвність, творчість і руйнування. Фінал драми утверджує ідею, що лише через трагедію відчуження можливе духовне очищення.

2.2. Роль імагологічних протиставлень у драмі

Імагологічні протиставлення у драмі Г. Гауптмана «Затоплений дзвін» формують не лише естетичний, а й філософський каркас твору. Вони стають способом осмислення глибинних суперечностей людського буття – конфлікту між духовним і тілесним, культурним і природним, сакральним і профанним. Г. Гауптман використовує ці протиставлення не як сюжетну прикрасу, а як інструмент розкриття психології героя, його внутрішньої боротьби та меж людської самосвідомості. Завдяки системі опозицій «свій» – «чужий» автор досліджує, як людина намагається примирити протилежні начала в собі та в навколишньому світі, але неминуче зазнає поразки.

Основне протиставлення в драмі – людина та природа, або точніше – культура та стихія. Людина, уособлена в постаті Гайнріха, прагне підкорити природу, надати їй форму через мистецтво, створити з хаосу гармонію. Проте дзвін, який він виливає, стає не символом єдності, а джерелом руйнації. Падіння дзвону у прірву знаменує крах людської спроби приборкати світ стихій. У цьому конфлікті природа не постає як ворожа сила – радше як рівна за могутністю субстанція, яка чинить опір людській гордині. У цьому полягає

філософський парадокс: природа, що втілює спонтанність і свободу, виявляється духовно «чистішою», ніж світ людей, сповнений страху, догм і обмежень.

Друге важливе протиставлення – світ духів і світ людей. Імагологічно воно позначає розрив між двома моделями буття – архаїчною, язичницькою, де все єдине, живе й гармонійне, і християнською, дуалістичною, де все поділене на добро і зло. У діалогах Водяника, Лісовика та Равтенделяйн з однієї сторони, і панотця чи громади – з іншої Г. Гауптман переконливо демонструє глибоку неможливість порозуміння між цими системами. Для духів людина – загарбник, для людей вони – демонічні істоти. Така взаємна ворожість відображає розлад між природною і культурною свідомістю. Саме тому межа між «своїм» і «чужим» у творі рухома: вона не є постійною, бо обидва світи прагнуть зближення, але не можуть його витримати.

Велике значення в імагологічній структурі драми має протиставлення жіночих і чоловічих образів. Магда, земна дружина Гайнріха, уособлює традиційний християнський ідеал покори, родинної стабільності та віри в моральний порядок. Натомість Равтенделяйн постає як втілення первісної стихії, вільної від норм і заборон, але сповненої чистоти й сили любові. Це дві імагологічні культури – культура дому й культура природи, священна та світська жіночність. Гайнріх опиняється між ними, втрачаючи зв'язок із кожною. Його духовний вибір – це не заперечення родини чи релігії, а прагнення до абсолюту, який лежить за межами обох світів. Саме тому жіночі персонажі стають дзеркалами різних моделей буття, а через їхню взаємодію вибудовується філософська вісь драми.

Варто підкреслити, що у драмі «Затоплений дзвін» опозиції не є однозначними. Г. Гауптман відмовляється від простої схеми «добро – зло». У світі природи є свої темні сторони – ревнощі, інстинкт володіння, хижа сила, як у Водяника чи Лісовика. Натомість у світі людей живе не лише страх, а й здатність до жертвності, любові, духовного болю. Ця амбівалентність образів руйнує чітку межу між «своїм» і «чужим». Саме через це імагологічна

структура твору набуває філософського виміру: різниця між культурами перетворюється на метафору людської душі, в якій співіснують протилежні начала.

Одним із найцікавіших аспектів є поступова еволюція імагологічних опозицій упродовж п'яти дій. У першій дії межа між «своїм» і «чужим» окреслює природний поділ між людиною та світом духів, у другій вона переходить у соціальну площину — митець опиняється в конфлікті з громадою, родиною та церквою. У третій і четвертій діях ця межа набуває метафізичного виміру, розкриваючись як боротьба між творчою свободою та релігійною догмою, між духовним злетом і страхом перед невідомим. У фіналі ж вона розчиняється: обидва світи поєднуються в акті смерті, кохання й прощення. Отже, Г. Гауптман створює складну динаміку протиставлень, що взаємно перетікають одне в одне. «Чужість» у фіналі перестає бути ворожою, а перетворюється на символ очищення й досягнення вищого духовного гармонійного стану.

Роль імагологічних контрастів у драмі також полягає у створенні нової моделі героя-митця. Гайнріх не лише персонаж, а й символ духовної самосвідомості європейської культури рубежу століть. Його шлях — це шлях від гармонії до розпаду, від віри у творчу місію до трагічного самопізнання. Імагологічні протиставлення допомагають розкрити цей процес: у кожній взаємодії з «іншим» герой відкриває частину власної душі. Зустріч із Равтенделяйн — це пробудження інтуїції, контакт із природою; зіткнення з панотцем — криза віри; боротьба з громадою — відчуття ізоляції. У підсумку, його внутрішній світ стає ареною, де змагаються різні культури, світогляди й істини. Тому дихотомія «свій» — «чужий» у творі має не лише зовнішній, а й психологічний вимір.

Імагологічне у творчості Г. Гауптмана виконує глибоку етичну функцію. Драматург порушує ключове питання: хто насправді є «чужим» — той, хто виходить за межі усталених норм, чи ті, хто не здатен побачити істину поза ними? У сценах переслідування Равтенделяйн і звинувачення Гайнріха в єресі

розкривається колективний страх перед інакшістю, що перетворює суспільство на суддю всього незрозумілого. Громада прагне знищити те, що не може досягнути розумом або прийняти серцем. Цей мотив виходить за межі конкретного сюжету, набуваючи універсального характеру: він відображає вічний механізм культурного відторгнення, який повторюється протягом усієї історії людства. Отже, імагологічні протиставлення у «Затопленому дзвоні» стають інструментом критики соціальної замкненості, духовного догматизму й страху перед свободою думки.

Особливу роль відіграє символіка простору, яка підсилює імагологічні контрасти. Гори, ліс, гута, дім – це не просто місця дії, а образи різних світів. Гори – сфера одкровення, де відбувається зіткнення людини з вічністю; дім – осередок традицій і релігії; гута – простір творчого випробування; ліс – архаїчний світ інстинктів. Г. Гауптман вибудовує топографію драми як систему символічних рівнів: кожен простір відповідає певному типу свідомості. У фіналі всі ці рівні зливаються в єдиний міфологічний простір, де герой переживає своє останнє перетворення. Таким чином, архітектоніка драми стає імагологічною моделлю світу, у якому «свій» і «чужий» співіснують у вічному русі.

Важливим є і мовний аспект протиставлень. Мова людей у драмі лаконічна, побутова, підкорена логіці моралі та релігії. Мова духів і природи – поетична, музична, метафорична. У репліках Равтенделяйн, Водяника, Лісовика відчувається ритм народного фольклору, архаїчний синтаксис, звуки стихій. Через це Г. Гауптман досягає особливого ефекту: кожна культура у творі «говорить» своєю мовою, і тому вони ніколи не можуть повністю зрозуміти одна одну. Лише митець, володіючи здатністю чути і людську, і природну мову, може стати посередником між світами. Проте його роль трагічна – він розуміє обидві мови, але не належить жодній.

Зрештою, імагологічні протиставлення у «Затопленому дзвоні» набувають метафізичного виміру, адже через них Г. Гауптман осмислює природу творчості як процес переходу між світами: людським і надприродним, матеріальним і

духовним. Митець у цій системі – це «чужий серед своїх» і «свій серед чужих», істота прикордонна, що живе у просторі між реальністю та ідеєю. Його трагедія полягає в неможливості знайти власний дім ні серед людей, ні серед духів, але саме ця «бездомність» стає умовою його одкровення. Творець, який не належить жодному зі світів, стає посередником між ними, провідником істини, що народжується у просторі вічного пошуку. Тому дихотомія «свій» – «чужий» не має остаточного вирішення: воно зберігає динаміку пошуку, руху, перетворення.

Підсумовуючи, можна сказати, що імагологічні контрасти в «Затопленому дзвоні» – це художній спосіб пізнання світу. Вони структурують драму, визначають розвиток персонажів, формують її філософський зміст. Через них Г. Гауптман ставить перед глядачем головне питання модерної епохи: чи може людина поєднати віру і розум, культуру і природу, не втративши себе? Відповідь автора трагічна: гармонія можлива лише через жертвність. Той, хто прагне зрозуміти «іншого», мусить вийти за межі свого світу і заплатити за це життям. Саме тому імагологічні протиставлення у «Затопленому дзвоні» стають не просто відображенням конфлікту культур, а метафорою самої сутності буття.

Висновки до другого розділу

У другому розділі досліджено імагологічний вимір драми Г. Гауптмана «Затоплений дзвін» як цілісну систему символів, протиставлень і метафор, що формують її філософсько-естетичну основу. Проаналізовано дихотомію «свій» – «чужий» як головний структурний принцип твору, що визначає не лише сюжет, а й духовну траєкторію головного героя. Показано, як через взаємодію людини і природи, митця і суспільства, духу і матерії драматург осмислює проблему меж людського буття та сутність творчості як спробу подолання цих меж.

Визначено, що дихотомія «свій» – «чужий» у драмі розгортається як багаторівнева система контрастів між світом людей і світом духів, культурою і природою, релігією і творчістю. У першій дії ця межа позначає первісний поділ

між людиною і стихією, у другій – переноситься в соціальний контекст, де митець стає вигнанцем серед людей, а в третій – досягає метафізичного виміру, коли духовна самосвідомість героя вступає у конфлікт із догмою. У четвертій і п'ятій діях межа стирається, що символізує єднання протилежностей у смерті та творчому одкровенні. У такий спосіб доведено, що «чужість» у драмі поступово трансформується: із загрози вона перетворюється на шлях духовного очищення та самопізнання.

З'ясовано роль імагологічних протиставлень у формуванні філософського змісту драми. Показано, що через опозиції людини й природи, духів і людей, чоловічого та жіночого начал Г. Гауптман вибудовує універсальну модель буття, у якій кожна культура, кожен світ має свою правду. Імагологічні контрасти стають не лише художнім засобом, а й етичним принципом осмислення свободи, віри, любові та творчості. Встановлено, що митець у системі драми – «чужий серед своїх» і «свій серед чужих», тобто посередник між світами, який прагне абсолюту, але платить за це самотністю. Таким чином, імагологічна структура «Затопленого дзвону» втілює ідею про неможливість повного примирення культур і водночас про духовне оновлення, що народжується з трагедії роз'єднання.

РОЗДІЛ 3

ІМАГОЛОГІЧНІ ПАРАМЕТРИ ДРАМИ-ФЕЄРІЇ «ЛІСОВА ПІСНЯ»

3.1. Особливості маніфестації опозиції «свій» – «чужий» у творі

Драма-феєрія Лесі Українки «Лісова пісня» – глибокий поетичний міф про взаємини людини й природи, у якому ключовим структурним принципом виступає опозиція «свій» – «чужий». Її смислова багат шаровість охоплює не лише етнокультурний і просторовий вимір, а й філософсько-психологічний: межу між природним і соціальним, духовним і матеріальним, свободою й рабством.

На початку твору домінує образ «свого» світу – лісу, який у Лесі Українки постає як уособлення гармонії, вічного порядку та духовної цілісності буття. Це не просто природне тло, а жива, самодостатня система, у якій кожний елемент має своє місце і сенс. Уже в пролозі драматургиня створює відчуття первісного космосу, де людина ще не відокремила себе від природи: *«Старезний, густий, предковичний ліс на Волині... Містина вся дика, таємнича, але не понура, — повна ніжної, задумливої поліської краси»* [56, с. 2]. Тут кожен звук, рух чи подих вітру має глибоке символічне значення, а простір дихає музикою життя.

Ліс – це модель гармонійного світу, в якому діють не людські, а природні й духовні закони. У ньому немає боротьби за виживання чи прагнення панування, усе підпорядковано ритмам весни, води, росту, оновлення й спокою.

Його мешканці (Лісовик, Водяник, Русалка, Потерчата, «Той, що греблі рве») не є просто фантастичними істотами, а персоніфікаціями стихій, образами архетипічних сил, які зберігають рівновагу світу. Лісовик виступає охоронцем природного порядку, Русалка – уособленням водної жіночої стихії, Водяник – символом глибини й мудрості, Потерчата – відлунням людських страждань, що теж знаходять місце у природному циклі. Усі вони пов'язані невидимими

нитками співбуття: жодна істота не існує окремо, кожна залежить від іншої, як нота у великій симфонії природи.

Саме тому цей світ здається «своїм» не лише для персонажів, а й для читача – він сповнений гармонії, краси, доброзичливості, внутрішньої рівноваги. Його порядок ґрунтується на повазі до життя, взаємній довірі й невидимій злагоді між істотами. Тут усе одухотворене: каміння, дерева, вода, вітер. Через такий образ лісу Леся Українка формує етичну альтернативу людському світові – природна гармонія протиставляється суспільному хаосу, щирість – фальші, вічність – минулості. Ліс стає не лише місцем подій, а символом духовного дому, який згодом буде втрачено людиною, коли вона перейде на бік «чужого» світу.

Мавка – центральний образ драми, у якому сконцентовано ідею «свого» світу – світу природності, гармонії й духовної свободи. Вона постає не просто персонажем, а уособленням самої душі лісу, живої стихії, що дихає разом із землею. Її пробудження з першими акордами Лукашевої сопілки супроводжується весняним оновленням: *«Ох, як я довго спала!»* [56, с. 23] – промовляє вона, ніби разом із природою прокидається після зимового сну. У цій короткій репліці відчутний символічний сенс: Мавка пробуджується не лише фізично, а й духовно – як втілення тієї вічної сили, що підтримує світ у русі, відроджує життя після зими, смерть після відчаю.

Мова Мавки від самого початку поетична, музична, наповнена чуттям гармонії: *«Спить озеро, спить ліс і очерет. Верба рипіла все: Засни, засни... "І снилися мені все білі сни..."»* [56, с. 30] – ці слова створюють враження, ніби говорить сама природа, а не людина. У них звучить не лише спокій і чистота, а й глибинне відчуття зв'язку з усім живим. Вона не описує природу, вона мислить її категоріями, живе її ритмами, дихає її диханням. Саме тому її поява означає не вторгнення у світ людей, а розкриття природної сутності буття, яке може зрозуміти лише той, хто здатен чути красу.

Через образ Мавки Леся Українка створює міф про душу природи, яка прагне не лише зберегти себе, а й знайти відгук у людському серці. Мавка

тягнеться до людини не через цікавість, а через внутрішнє відчуття духовної спорідненості. Вона бачить у Лукашеві не просто хлопця, а можливість гармонії між двома світами: природним і людським. Тому її кохання – це не пристрасна пристрасть, а висока духовна єдність, спроба об'єднати голос природи з людським серцем. Авторка наділяє Мавку функцією посередниці між світами, носійки істини, яку людство давно втратило у своїй буденності.

Мавка – це «вічна дитина природи», чиста і беззахисна перед людською грубістю, але водночас сильна у своїй щирості. Її слова *«Ні, я жива, я буду вічно жити! Я в серці маю те, що не вмирає...»* [56, с. 116] стають найвищим вираженням ідеї «свого» світу – світу, де краса, любов і духовність не підвладні часу. Саме через неї Леся Українка стверджує: справжня гармонія існує не поза людиною, а в її здатності чути природу, берегти її і жити з нею в єдиному ритмі.

Опозиційним до гармонійного світу природи постає «чужий» світ – світ людей, який поступово входить у драму, приносячи із собою дисонанс і злам природної рівноваги. Уже в першій дії звучить попередження про небезпеку людського втручання. Русалка Водяна з обуренням говорить: *«Ой ті люди з-під стріх солом'яних! Я їх не зношу! я не терплю солом'яного духу!»* [56, с. 21]. Цей вислів має глибоке символічне значення. «Солом'яний дух» уособлює обмеженість побутового мислення, прив'язаність до матеріального, байдужість до краси і духовного. Для мешканців лісу, які живуть у вічному коловороті життя і смерті, така земна приземленість є проявом духовної хвороби – стану, коли людина відривається від природи й утрачає внутрішню чистоту.

На відміну від лісу, людський світ побудований на користі, страхів та залежності від звичаю. Його цінності не співвідносяться з гармонією, а з прагненням володіти, накопичувати, забезпечувати себе. Лукашева рідня уособлює цю систему у всій її замкненості. Мати хлопця дбає про господарство й не сприймає красу як щось важливе: її мислення спрямоване на виживання, а не на духовне життя. У її світі все має вимір у «користі»: *«А що з того лісу? Хіба там зиск який?»* [56, с. 56] – ці слова показують логіку, де природа – це ресурс, а не жива сила.

В атмосфері «чужого» світу відсутня поезія. Тут не чути співу вітру чи шуму води, панує тиша користі, з якої витіснено таємницю. Люди живуть у ритмі повторення, праці та страху перед невідомим. Саме тому поява Мавки серед них сприймається як загроза, як щось «не від світу цього». Її щирість, відкрита душа вступають у конфлікт із цим оточенням, бо вона не розуміє законів людського світу, де кожен рух, слово й почуття мають бути виправдані «зовнішньою доцільністю».

Світ людей у «Лісовій пісні» – це простір замкненої свідомості, у якому духовне начало підмінюється матеріальним. Тут немає місця для мрії, для інтуїції, для краси, що не приносить користі. На відміну від лісу, який дихає вільно й гармонійно, людський світ задихається від власних обмежень. Він наче відгородився від природи стінами, страхом і працею, яка вже не є творчістю, а лише тяжким обов'язком. Леся Українка майстерно підкреслює цю контрастність, її драма стає не просто зіткненням двох світів, а зіткненням двох способів буття: вільного й духовного – проти замкненого й буденного.

Лукаш у драмі постає своєрідним посередником між двома світами – природним і людським. Його поява порушує усталену рівновагу лісового космосу, але водночас відкриває можливість гармонії. Саме через нього ліс починає «чути» людину, а людина – природу. Не випадково перша зустріч Мавки з Лукашем відбувається не через слово, а через звук сопілки, який пробуджує її від зимового сну. Авторка підкреслює: *«Мелодія сопілки... і як вона розвивається, так розвивається все в лісі»* [56, с. 69] – цей момент символізує злиття духовного й природного, народження гармонії, у якій людина стає частиною живого світу.

Музика Лукашевої сопілки – це не просто мистецтво, а форма спілкування з природою, універсальна мова, зрозуміла всім істотам лісу. Коли він грає, пробуджуються сили землі, дерева й вода оживають, а Мавка впізнає в ньому споріднену душу. Її слова *«Ти душу дав мені, як гострий ніж дає вербовій тихій гілці голос»* [56, с. 151] підтверджують, що музика стає актом творення, духовним жестом, який поєднує дві реальності. Лукаш спочатку здатний

відчувати цей зв'язок, він ніби стоїть на порозі між культурою і природою, між буденністю й поезією.

Та поступово у ньому починає перемагати людське, обмежене, буденне начало. Після появи матері й Килини гармонія руйнується – у світ природи вторгається соціальний закон, де все вимірюється користю, обов'язком і звичаєм. Мати втілює світ раціональності, позбавлений духовної глибини; Килина – спокусу матеріального життя, у якому немає місця мрії. Їхня поява знаменує втрату внутрішнього слуху героя. Він перестає чути мелодію, що колись відкривала йому душу лісу.

Цей момент занепаду символічно відображено у сцені, коли хлопчик просить Лукаша заграє на сопілці, а він відповідає: *«Ей, хлопче, вже моє грання минулось!..»* [56, с. 127]. Ця коротка репліка передає духовну втому й втрату колишньої гармонії героя з природою. Колишній «поет душі» більше не здатний чути музику життя, яка колись пробудила Мавку й оживляла ліс. Його мовчання стає символом відчуження від природи, краси та власного внутрішнього світу. Втрата «голосу сопілки» означає втрату співчуття, натхнення, віри у диво. Таким чином, герой проходить шлях від посередника між світами до зрадника гармонії, що є центральним етапом розвитку опозиції «свій – чужий».

Проте ця поразка не є остаточною: у глибині його душі зберігається відгомін первісної музики. Саме тому в останніх сценах, коли він бере до рук сопілку, з неї знову виривається мелодія, яка повертає його до світу природи. Отже, духовне начало не може бути знищене остаточно, воно може затихнути, але завжди живе в людині, чекаючи пробудження.

Друга дія «Лісової пісні» є поворотною у розвитку опозиції «свій» – «чужий». Якщо в першій дії панує гармонія духовного і природного, то тут розкривається поступове відчуження Лукаша від світу природи та його підпорядкування соціальним законам людського побуту. Простір дії змінюється: на місці первісного гаю виростає хата, город, поле, з'являються господарські речі, чути «цокання сокири» і «калатання клокічок». Цей побутовий світ

символізує проникнення у гармонійний ліс чужої, приземленої сили – світу прагматизму, праці й обов'язку. Саме в цьому середовищі Лукаш утрачає свій первісний зв'язок із природою.

Драматичний конфлікт виявляється у діалозі Мавки й Лукаша, коли герой уперше виправдовує людські звичаї та залежність від матері. Його слова «*Та бачиш... мати все гризуть за тебе!..*» [56, с. 81] означають перехід до іншого способу мислення – він уже не говорить голосом власної душі, а повторює логіку соціального світу, де панує «треба». Мавка цього не розуміє: «*Навіщо ті свекрухи, невістки – не розумію!*» [56, с. 52]. Для неї поняття родинного підпорядкування, побутових обов'язків і власницького ставлення до людини – чужі й навіть абсурдні. Вона живе за законами любові й краси, а не корисливості чи традиції. Тому її внутрішня чистота контрастує з людською буденністю, яка вперше вривається у драму.

Цей епізод – мить духовного роздвоєння героя. Лукаш опиняється між двома світами: природним, який спонукає його до творчості, і людським, який вимагає підпорядкування звичаю. Його зрада починається не з дії, а зі слова – з виправдання буденності. Саме так народжується трагедія: Мавка бачить, як улюблений поступово віддаляється від гармонії, яку символізує сопілка. Її заклик «*Не зневажай душі своєї цвіту, бо з нього виросло кохання наше!*» [56, с. 83] є не лише зверненням до коханого, а й закликом до всього людства не втрачати духовності. Вона розуміє, що в Лукаші починає гинути те, що робило його «живим серед живих».

Сцена з жнивами – кульмінація конфлікту між «своїм» і «чужим». Сам ландшафт тепер наповнений відчуттям знемоги: «осіння прозолоть», «сухо шелестять очерети» – природа ніби старіє разом із героєм, у якому вмирає поетичне начало. Мати Лукашева і Килина уособлюють «чужий» світ – грубий, матеріальний, сповнений егоїзму. Їхня мова позбавлена музичності й метафоричності: короткі, уривчасті фрази, вигуки, лайка («*Нехтолице! Ледащо!*», «*Ото мені робота!*»). Їхні репліки – це антипоезія, контрапункт до гармонійного звучання Мавчиної мови, де навіть докір звучить як пісня.

Коли Мавка, спостерігаючи за поведінкою Лукаша, промовляє: «*Смутно, що не можеш ти своїм життям до себе дорівнятися*» [56, с. 57], вона діагностує не лише особисту драму, а вічну людську проблему – розрив між духовним і життєвим, між ідеалом і реальністю. У цих словах – глибока філософія твору: людина часто нижча за власну сутність, відступає від гармонії, до якої її покликала природа. Саме цей момент знаменує перелом у внутрішньому світі Лукаша, який від поета й натхненника поступово перетворюється на звичайного «чужого» серед лісових істот.

Навіть символічна поява Русалки Польової під час жнив поглиблює конфлікт: її благання «*Сестрице, пошануй! Краси моєї не руйнуй!*» [56, с. 88] контрастує з примусовою працею, що перетворює красу на користь. Кров Мавки, якою вона окроплює коси Русалки, стає жертвою краси на вівтар буденності. Це мить духовного прозріння: Мавка усвідомлює, що, підкоряючись людським законам, вона втрачає себе.

Отже, друга дія – це етап руйнування гармонії, коли «свій» світ природи й краси поступово відступає перед натиском «чужого» – матеріального, приземленого, соціального. Лукаш, опинившись між цими двома силами, не витримує випробування й зраджує власну поетичну душу. Його мовчання наприкінці дії, його втеча до хати – це не просто втеча від Мавки, а втеча від самого себе, від тієї духовної висоти, до якої він не зміг «дорівнятися».

Третя дія є кульмінаційною у розвитку опозиції «свій» – «чужий» і символічно завершує духовну драму головних героїв. Тут світ лісу, як уособлення природної гармонії, і світ людей, як простір буденності та гріха, доходять до крайнього протиставлення. Лукаш, утративши зв'язок із природою, перетворюється на вовкулаку – істоту, яка стоїть поза людським і поза природним буттям. Це символічний образ душевного спустошення, духовної деградації, наслідок зради гармонії, яку він мав у собі на початку твору. Як пояснює Лісовик, «*Авжеж! Тепер він вовкулака дикий! Хай скавучить, нехай голосить, виє, хай прагне крові людської – не вгасить своєї муки злої!*» [56, с. 118].

Його слова передають трагічну іронію: той, хто колись пробуджував природу своєю музикою, тепер приречений на безглузде виття – знак повного духовного занепаду. Однак Мавка не приймає цього закону помсти. Вона зберігає головну рису «свого» світу – любов і прощення, що перевищують логіку людської справедливості. Її слова звучать як духовне одкровення: *«Не радій, бо я його порятувала. В серці знайшла я теє слово чарівне, що й озвірілих в люди повертає»* [56, с. 119]. Через цю сцену авторка утверджує думку про те, що істинна гармонія природи полягає не у відплаті, а у співчутті та відродженні, а Мавка постає як носійка універсальної любові, вищої за біль і смерть. Саме вона відновлює духовну рівновагу, навіть коли зовнішньо світ руйнується.

Коли Мавка повертається до людського простору, вона бачить наслідки Лукашева вибору: смерть Дядька Лева, спустошення хати, поява Злиднів. Цей простір уже позбавлений гармонії, перетворений на антипод лісу. Символічна сцена, коли Злидні обсідають поріг і просять їсти, є алегорією знищення духовності: *«Дай калину оту, що носиш коло серця! Дай!» – «Се кров моя!» – відповідає Мавка, та вони кидаються смоктати її, гарчать, як собаки»* [56, с. 122]. Це один із найглибших символів драми: людський світ, що знехтував красою, живиться тепер останніми рештками любові.

Поступове перетворення Мавки на вербу, коли Килина проклинає її словами *«А щоб ти стояла у чуді та в диві!»* [56, с. 124], є актом жертвовного переходу, метаморфози, що свідчить про відповідність законам Космічного порядку. Вона не гине, а переходить в іншу форму буття – природа приймає її назад. Вербка, що виросла з Мавки, – це символ безсмертя духовного начала, його повернення до первісного космосу. Тому, коли хлопчик вирізає з неї сопілку, а Лукаш грає, між ними знову відновлюється єдність: *«Ей, хлопче, вже моє грання минулось!..»* [56, с. 126]. Проте коли герой усе ж торкається сопілки, звучить знайома мелодія, і в ній оживає голос Мавки: *«Як солодко грає, як глибоко крає, розтинає мені груди, серденько виймає...»* [56, с. 127]. Музика стає голосом душі, що повертає героя до світу духовності.

Саме в цей момент настає перелом – Лукаш починає прозрівати. Його слова *«Я, жінко, бачу те, що ти не бачиш... Тепер я мудрий став...»* [56, с. 129] свідчать про відновлення внутрішнього зору. Він нарешті розуміє, що справжня цінність – не в матеріальному добрі, яке Килина прагне рятувати з пожежі, а у зв'язку з душею, із вічним. Вогонь, що спалює хату, – це очищення, кінець світу «чужого». Лукаш відмовляється йти до села: *«Я з лісу не піду. Я в лісі буду»* [56, с. 130], – він повертається у сферу «свого», але вже іншим – очищеним, смиренным, готовим до прозріння.

Поява постаті Долі завершує цю духовну подорож. Доля, що «загубилась у дебрях» [56, с. 131], є уособленням людського шляху, який утратив орієнтири. Її розмова з Лукашем – алегорія втрати гармонії між людиною й вищим смислом: *«Ти стоптав дивоцвіти без ваги попід ноги... Скрізь терни-байраки, та й нема признаки, де шукати дороги»* [56, с. 132]. Проте коли вона показує йому сопілку, Лукаш знову бере її до рук і це жест духовного відродження. Музика повертає його до самого себе, а разом із нею оживає Мавка.

У фіналі їхній духовний союз перемагає смерть. Мавка з'являється у прозорому саяві, промовляє: *«Я в серці маю те, що не вмирає»* [56, с. 135] – і ці слова стають ключем до всього твору. Це – утвердження безсмертя духовного начала, краси, любові, гармонії з природою, які не зникають навіть після руйнування тілесного чи соціального. Коли Мавка просить: *«Грай же, коханий, благаю!»*, а Лукаш починає грати, музика змінює саму реальність: *«Як міниться музика, так міниться зима навколо: береза шелестить кучерявим листом, весняні гуки озиваються в гаю...»* [56, с. 136]. Природа оживає, сніг тане, і гармонія повертається у світ – хай і на мить, але вічну в сенсі духу.

Третя дія завершує імагологічну опозицію «свій» – «чужий» її синтезом. Якщо у другій дії відбулося розщеплення людини й природи, то у фіналі – їхнє поєднання через мистецтво, через музику, що долає межу між тілесним і духовним, життям і смертю. Лукаш і Мавка стають символами людської душі, яка проходить шлях від зради до прозріння, від «чужого» світу матеріальності до «свого» – вічного, духовного дому. Саме тому останні рядки твору –

«Сидить сам, прихилившись до берези, з сопілкою в руках, очі заплющені, на устах щасливий усміх...» [56, с. 137] – не є сценою смерті, а актом злиття людини з природою, повернення до гармонії, де «душа природи» й «душа людини» стають одним цілим.

Отже, у «Лісовій пісні» опозиція «свій» – «чужий» екзистенційна: «свій» – це вірність духові, творчості, красі; «чужий» – це рабство звичаю, прагматизму, побуту. Конфлікт між цими світами завершується переходом у мистецтво, у вічність, у музику сопілки, що об'єднує небо й землю.

3.2. Художні функції етнообразів драми-феєрії «Лісова пісня»

Образна система драми-феєрії Лесі Українки ґрунтується на протиставленні людського та природного світів, які символізують два способи буття: гармонійне й утилітарне, духовне й матеріальне. Як справедливо зауважує В. Агеєва, у творах письменниці «естетичне завжди має етичне продовження» [1, с. 150], тому образна структура «Лісової пісні» формує не тільки художню, а й філософську модель світу, де природа стає дзеркалом людської душі. У цьому контексті кожен персонаж драми виконує імагологічну функцію, тобто відображає певний аспект української духовності та її зіткнення з «іншим».

Центральним етнообразом є Мавка, яка постає метафорою української душі – вільної, поетичної, але водночас уразливої перед світом раціональної буденності. Вона втілює гармонію між красою, духовністю й природою. Її перші слова – *«Не руш! не ріж! не убивай!»* [56, с. 12], формують моральний кодекс лісового світу, заснований на принципі недоторканності життя і поваги до іншого. Уже цією реплікою Мавка протиставляє себе людському світові, де панує прагматизм і господарська доцільність.

Як зазначає Л. Скупейко, міфопоетична структура образу Мавки втілює етичну альтернативу утилітарного світогляду [53, с. 238]. Саме тому її

духовність не наївна, а усвідомлена: вона не просто живе серед природи, а мислить її моральними категоріями.

Особливо глибоко сутність етнообразу Мавки розкривається у другій дії, коли вона потрапляє в чужий для себе простір – людську хату, де все підпорядковано праці, порядку, матеріальній вигоді. Простір, описаний у ремарці – *«на галяві вже збудовано хату, засаджено городець... Трава на галяві чисто викошена»* [56, с. 67], є символом колонізації природи, її одомашнення й приборкання. Тут краса витісняється користю: *«Потрібні ті квітки! Таж я не маю у себе в хаті дівки на виданню...»* [56, с. 70], каже мати Лукашева, знецінюючи символічний акт прикрашання простору. У цій сцені Мавка стикається з іншим світоглядом, де краса розглядається як зайва. Цей конфлікт демонструє протистояння поетичного і буденного, духовного і матеріального.

Переодягання Мавки в людський одяг – *«сорочка з десятки, скупо пошита і латана на плечах... волосся гладко зачесане»* [56, с. 74] означає можливий шлях до втрати ідентичності заради асиміляції в суспільстві. Проте це вбрання стирає її неповторність, позбавляє магії. Саме тому вона вигукує: *«Сплю се все!»* [56, с. 79]. Мавка відчуває, що зовнішнє пристосування веде до внутрішньої порожнечі, духовної смерті. Її слова *«мені сумно, що не можеш ти своїм життям до себе дорівнятись»* [56, с. 81] адресовані не лише Лукашу, а й усьому людству, яке втратило гармонію з власною сутністю.

Показовою є сцена з Русалкою Польовою, коли Мавка мусить жати жито. Слова русалки – *«Сестрице, пошануй! Краси моєї не руйнуй!»* [56, с. 88], відтворюють голос природи, яка просить не нищити себе. Проте Мавка відповідає: *«Я мушу»* [56, с. 88], визнаючи власну втрату волі: тепер вона підкорена людському порядку. Цей епізод є кульмінацією її внутрішнього конфлікту – моментом зламу між духовним і тілесним. Як наголошує В. Агеєва, трагедія Мавки полягає в тому, що вона намагається поєднати світ краси й обов'язку, але реальність не приймає цього синтезу [1, с. 145]. Кров, якою Мавка поранює себе, рятуючи красу Русалки (*«черкає себе серпом по руці, кров*

бризкає на золоті коси Русалки Польової» [56, с. 89]), має символічне значення жертви – спокути за втрату гармонії.

У цьому контексті її фінальні слова: *«Ні, я жива! Я буду вічно жити! Я в серці маю те, що не вмирає»* [56, с. 116] набувають нового виміру: це спроба повернути внутрішню цілісність, утрачену в зіткненні з «чужим» світом. Мавка усвідомлює, що сила життя у здатності його прийняти й перетворити на натхнення. Саме тому, як пишуть дослідники, воскресіння Мавки – це не повернення до природи, а вихід за межі дуалізму духу і матерії [74, с. 84]. Її любов до Лукаша, попри зраду, стає актом всепрощення і водночас духовної перемоги над буденністю. Таким чином, Мавка – це образ імагологічного посередника, який поєднує два світи і через біль та страждання приходить до усвідомлення своєї справжньої природи. Її шлях – це шлях культури, що шукає гармонії між природою і цивілізацією, між красою й обов'язком, між свободою й долею.

Образ Лукаша у драмі-феєрії «Лісова пісня» є одним із найскладніших і найглибших у творчості Лесі Українки. Він уособлює людину, що стоїть між двома світами – світом природи й духовної гармонії, який уособлює Мавка, та світом соціального, побутового, сповненого прагматизму і користі. На початку твору Лукаш постає як носій музичної чутливості, як митець, покликаний відчувати живу душу природи. Його перша поява супроводжується моментом творчого осяяння: *«Хотів собі сопілку втяти, – хороший тута вельми очерет»* [56, с. 29]. Уже цей епізод символічний: музика постає як акт єднання з природою, як спосіб взаємодії людини й лісу. Саме сопілка стає знаком його духовності – зв'язком із прадавньою силою буття.

Цей зв'язок виявляється у ключовій ремарці: *«Голос сопілки ніжний, кучерявий, і як він розвивається, так розвивається все в лісі»* [56, с. 31]. Сопілка ніби надає життя довікільлю, пробуджуючи природу від зимового сну. У такий спосіб авторка створює образ митця як деміурга, здатного відтворювати гармонію світу через мистецтво. Саме тому Мавка прокидається під звуки його мелодії – як персоніфікація весни, життя й пробудження душі. *«Ох, як я довго*

спала!» [56, с. 31], каже вона, немовби пробуджуючись не лише від сну, а й до нового способу буття – любові, краси, співзвуччя.

У першій дії Лукаш – «посередник між світами», у якому ще не зруйнована цілісність людини і природи. Він, як і Мавка, відчуває красу світу, проте його сприйняття ще не глибоко вкорінене: він милується, але не усвідомлює духовної ваги того, що бачить. Його здивування природною мовою Мавки – *«А я й не знав, що в них така розмова. Я думав – дерево німе, та й годі»* [56, с. 33], свідчить про обмеженість людського досвіду, що втратив уміння чути голос природи. Проте в цей момент Лукаш ще здатен до відкриття, до подиву, який є першою сходинкою до духовності.

Поступово його чуттєвість переходить у стан натхнення. Його музика зливається зі світом Мавки, стає відгуком серця на красу. Символічною є сцена, коли Мавка, слухаючи його гру, промовляє: *«Як солодко грає, як глибоко крає, розтинає білі груди, серденько виймає!»* [56, с. 34]. Через це єднання мистецтва і природи створюється гармонія, яку можна тлумачити як ідеальний момент духовного синтезу. Саме в цей момент Лукаш досягає найвищого прояву своєї людяності.

Проте вже у першій дії авторка вводить передчуття конфлікту. Лісовик застерігає Мавку: *«Минай людські стежки, дитино, бо там не ходить воля, – там жура тягар свій носить»* [56, с. 32]. Ці слова можна вважати пророцтвом Лукашева падіння – переходу від гармонійного буття до світу необхідності, праці, обов'язку. Коли він каже: *«Ми взавтра й будуватися почнемо... Може, й цілу хату»* [56, с. 36], – у цьому вже чути зміну орієнтирів: від краси – до користі, від натхнення – до побуту.

У другій дії ця трансформація відбувається повністю. Лукаш постає уже не як творець гармонії, а як людина, втягнена у буденність. Його мати та Килина уособлюють світ «чужого» – світ, де панує логіка господарської доцільності, де мистецтво й краса стають непотрібними. Символічна репліка матері: *«Потрібні ті квітки? Таж я не маю у себе в хаті дівки на виданню...»* [56, с. 70] знецінює саму ідею краси як такої. Лукаш у цьому середовищі втрачає свою поетичність,

підкоряючись чужій волі. Його слова: *«Та бачиш... мати все гризуть за тебе!...»* [56, с. 81] відображають початок духовної кризи – він починає жити не за покликом серця, а за правилами оточення.

Як зауважує В. Агеева, трагедія Лукаша не у свідомому виборі зла, а у звичайності, у підпорядкуванні стереотипам і колективним уявленням про належне [1, с. 142]. Він не протистоїть системі, він у неї вростає. Його духовна сліпота проявляється поступово: він перестає бачити Мавку як живу душу природи, як натхнення, і починає сприймати її крізь призму соціальних норм. Це підтверджується його байдужістю, коли він радить Мавці *«сидіти в хаті та не вередувати»* [56, с. 83].

Тут виявляється імагологічна опозиція: Мавка – носій ідеї краси й духовності, Лукаш – людина, що зраджує власне коріння заради спокою і схвалення. Його байдужість стає смертельною не лише для любові, а й для самої душі. Втрата здатності грати на сопілці, як він зізнається: *«Ей, хлопче, вже моє грання минулось!»* [56, с. 127], це не просто образ творчої кризи, це символ духовного омертвіння. Музика, яка колись пробуджувала весну, тепер замовкає, бо сам герой утратив здатність до гармонії.

Особливо показовою є його реакція на страждання Мавки. Коли вона промовляє: *«Мені смутно, що не можеш ти своїм життям до себе дорівнятись»* [56, с. 81], – це момент морального вироку. Мавка бачить у ньому людину, яка зрадила своє «я». Втративши зв'язок із природою, Лукаш утрачає здатність любити по-справжньому. Його новий союз із Килиною – не кохання, а побутова зручна угода, символ знецінення духовного.

І все ж авторка твору не залишає його у стані остаточного занепаду. У третій дії Лукаш проходить шлях очищення через страждання. Перетворений Лісовиком на вовкулаку, він символічно *«відчужується»* від світу людей, який сам обрав. Це метафора духовного вигнання, розплати за зраду ідеалу. Проте через біль він повертається до музики, до своєї справжньої сутності. Його фінальні слова – *«Як солодко грає, як глибоко крає, розтинає мені груди, серденько виймає...»* [56, с. 127], повторюють Мавчині з першої дії, ніби коло

замикається. Музика стає актом прозріння, поверненням до джерела духовного життя.

Отже, Лукаш проходить три етапи духовної еволюції: пробудження – відчуження – прозріння. На початку твору він митець, який відчуває світ; у середині – людина, що втратила віру у красу; наприкінці – людина, яка через страждання і біль знову знаходить гармонію. Його шлях – це шлях усього людства, що коливається між природою і цивілізацією, між духовністю і буденністю. Його історія завершується прозрінням – усвідомленням того, що *«в серці маю те, що не вмирає»* [56, с. 116], – ті самі слова, які промовляє Мавка. У цьому відлунні двох голосів – жіночого і чоловічого, людського й природного, виявляється головна ідея твору: справжнє життя можливе лише там, де серце не мовчить.

Особливе місце в образній системі драми займає Дядько Лев – єдиний людський персонаж, який не втратив духовного зв'язку з природою. Його ставлення до лісу позначене шанобливістю, розумінням його як живої, одухотвореної істоти. У репліці матері Лукаша звучить характеристика, яка окреслює моральний вимір Лева: *«Давали гроші – таляри биті... та дядько Лев закликався на життя, що дуба він повік не дасть рубати»* [56, с. 118]. Цей епізод свідчить про його принципову позицію, для нього природа не є об'єктом користування, а частиною духовного космосу. Він вбачає в ній моральну істину, яку люди забули, занурившись у побутові турботи.

На відміну від матері Лукаша чи Килини, Лев сприймає ліс не як «чуже», а як сакральний простір, у якому діють вищі моральні закони. Його слова до сестри – *«Що лісове, то не погане, сестро, – усякі скарби з ліса йдуть»* [56, с. 73] – розкривають традиційний селянський архетип людини-природолюбця, який Леся Українка підносить до рівня етичного ідеалу. Цей простий вислів поєднує у собі народну мудрість і глибинну філософію гармонії з довкіллям. Лев не сприймає лісових істот як загрозу, не називає їх «поганими» чи «нечистими», навпаки – бачить у них живу силу, споріднену з людською душею. Саме тому він каже: *«От небіжчик дід казали: треба тільки слово знати, то й в лісовичку*

може уступити душа така саміська, як і наша» [56, с. 73]. Тут виявляється його філософія єдності духовного світу людини й природи, що перегукується з пантеїстичним мотивом драми.

У другій дії, коли Мавка поступово віддаляється від лісового середовища, саме Дядько Лев виявляє до неї найглибше співчуття. Його слова *«Чого се ти, небого, зажурилась?»* [56, с. 100] звучать не як побутова турбота, а як моральна підтримка, як розуміння її страждання. Він – єдиний, хто не засуджує її вибір, не дорікає, а співпереживає. Його репліка *«Як на мене, то не тісна була б з тобою хата...»* [56, с. 100] засвідчує відкритість його серця, готовність прийняти «чужу» у своє життя. Саме в цьому моменті проявляється етика гуманізму, яку Леся Українка протиставляє світу корисливості.

Найпоетичнішою є сцена, де Лев говорить про своє ставлення до смерті: *«Як буду вмирати, то прийду, як звір, до лісу, – отут під дубом хай і поховать...»* [56, с. 101]. Для нього ліс – не просто середовище існування, а місце повернення до природного початку, до гармонії буття. Його смерть у лісі набуває значення морального очищення, повернення до джерела життя.

Поряд із Лукашем, який утрачає духовний слух, і матері, що бачить у лісі лише «поганське», постать Лева уособлює автентичну народну моральність, де світ природи й людини ще не розділені. Він стоїть між міфом і реальністю, між давнім сакральним світобаченням і новим утилітарним мисленням. Саме через нього авторка показує, що гармонія можлива, коли людина здатна чути «мову лісу» й не перетворювати її на об'єкт користі. Дядько Лев – це голос внутрішньої правди, що нагадує про першопочаткову єдність людини й природи, а його образ завершує моральну триаду твору поруч із Мавкою і Лукашем, втілюючи ідею духовного посередництва та милосердя.

Постаті Лісовика і Водяника втілюють ідею природного порядку, моральної рівноваги та гармонії між силами буття. У їхніх словах закодовано українське розуміння природи як живого, розумного організму, у якому всі істоти мають своє місце, а гармонія – це форма справедливості.

Лісовик є символом мудрості й вищого морального розуміння. Він охороняє ліс і його мешканців, а також навчає Мавку законів гармонії – тієї внутрішньої рівноваги, яку людина часто порушує у своєму прагненні до володіння. Його настанови сповнені філософської глибини й гуманізму. Коли Мавка починає усвідомлювати біль любові, Лісовик каже їй: *«Ніяка туга краси перемагати не повинна»* [56, с. 63].

У цих словах виявляється суть поетичної філософії Лесі Українки – краса не протиставляється стражданню, а є формою духовного спасіння. Вона не тікає від болю, а перетворює його в естетичну силу, що веде до самопізнання. Як зазначає М. Сулятицький, «Лісовик втілює український архетип природної мудрості, де мораль невіддільна від естетики, а краса є мірилом істини» [55, с. 9].

У своїй сутності Лісовик – не просто охоронець лісу, він охороняє внутрішню свободу кожного, хто з ним пов'язаний. Його слова до Мавки: *«Я звик волю шанувати. Грайся з вітром, жартуй із Перелесником, як хочеш, але минай людські стежки, дитино, бо там не ходять воля – там жура тягар свій носить»* [56, с. 58], є етичним ядром усієї драми. Цей вислів окреслює відмінність між світом природи й світом людей: перший живе за законами вільного руху, другий – підкорений обмеженням і страху. Лісовик попереджає Мавку, але не забороняє: його виховання базується не на страху, а на розумінні відповідальності за вибір. У цьому виявляється філософія толерантності природи, яка не чинить примусу, але суворо карає за втрату гармонії.

Водяник, на противагу Лісовику, втілює стихію закону і міри. Якщо ліс – це царство волі, то вода уособлює межу, порядок і покору космічним законам. Його фраза *«Вода повинна знати береги»* [56, с. 45] – це не лише повчання непокірній Русалці, а моральний афоризм про межі людської свободи. У світі драми стихії не ворогують між собою, але тримаються рівноваги, і кожна спроба її порушити веде до трагедії. Саме тому Водяник суворий, навіть патріархальний, проте його суворість не зла, а природна, як течія річки, що не терпить розливу понад свої береги. У цьому образі прочитується традиційна

народна етика: свобода не є сваволею, а усвідомленням природного кордону, який охороняє лад буття. Як слушно зауважує Л. Скупейко, «Водяник у драмі – не антагоніст, а хранитель космічної симетрії, яка тримає світ від хаосу» [52, с. 59].

Образи Лісовика і Водяника взаємодоповнюють один одного: перший – це уособлення духовної свободи, другий – символ закону і меж. Їхня взаємодія формує етичну модель буття, де кожна сила має свій сенс і межу. Саме між волею і порядком відбувається розвиток головних героїв. Мавка тягнеться до свободи, Лукаш – до стабільності; однак лише рівновага між цими початками могла б забезпечити гармонію, якої жоден із них не досягає.

Так у драмі Леся Українка створює систему моральних корелятивів, у якій стихії – це втілення ідейних сил культури.

Українська міфологічна традиція, на якій ґрунтується образ Лісовика і Водяника, трактує їх як охоронців духовного світу природи. У народних уявленнях Лісовик «карає» лише за порушення гармонії, за зневагу до священного простору лісу; подібно, Водяник не дозволяє порушити чистоту стихії. Тому їхні дії в «Лісовій пісні» – це не покарання, а спроба відновлення космічного балансу. Згадаймо слова Водяника до Русалки: *«В моїй обладі вода повинна знати береги»* [56, с. 45]. Тут простежується аналогія з етичною нормою людського життя: кожна дія має свої межі, і свобода без відповідальності призводить до духовного потопу.

На цьому тлі слова Лісовика до Мавки: *«Ніяка туга краси перемагати не повинна»* [56, с. 63] стають моральним контрапунктом до суворой логіки Водяника. Якщо вода навчає обмеження, то ліс – духовного розширення. У цій опозиції Леся Українка відкриває онтологічну єдність естетичного та етичного: краса не заперечує дисципліни, а гармонізує її. Через це Лісовик і Водяник як моральні орієнтири для людини, яка втратила зв'язок зі своїм внутрішнім світом.

Антитезою гармонійному світу лісу виступають образи Килини та матері Лукаша, які уособлюють світ «чужого» ідеалів – побуту, користі й страху перед

свободою. Вони репрезентують іншу систему цінностей, у якій переважає прагнення до володіння, а не до єднання. Для них природа – це ресурс, який можна використати чи продати. У словах Килини: *«Та я б і цілий ліс продати рада!»* [56, с. 92] закладено сутність утилітарного світогляду. Ця репліка несе в собі глибоку символіку: вона виявляє повне знецінення краси, бо ліс, який для Мавки є живою душею, для Килини – лише товаром. Саме ця відчуженість стає головною ознакою «чужого світу», що руйнує гармонію.

Дії Килини втілюють насильство над природою та духовністю, адже вона прагне приборкати те, що має залишатися вільним. У її прагматичному мисленні немає місця для поезії, співчуття чи віри в красу. Коли Мавка намагається повернути Лукаша до музики, Килина глузує: *«От уже й час на сопілку грати, як у полі роботи по вуха!»* [56, с. 94]. Її слова звучать як засудження духовного, як перемога матеріального над естетичним. Так авторка твору демонструє зіткнення двох антагоністичних світів – природи й цивілізації, мрії та користі.

Мати Лукашева є ще одним уособленням «чужого» простору – традиційно-патріархального світогляду, в якому панує страх перед невідомим і відчуття підлеглості законам виживання. Її слова: *«А що з того лісу? Хіба там зиск який?»* [56, с. 56] оголюють мислення, де цінність визначається виключно користю. У її уявленні краса, музика, кохання – це речі непотрібні, бо вони не приносять прибутку. Саме через образ матері авторка показує трансформацію селянської свідомості, у якій споконвічна гармонія з природою поступово витісняється жорстким прагматизмом.

Поряд із образами Мавки, Лісовика і Дядька Лева, які живуть за законами духовної рівноваги, Килина та мати Лукашева уособлюють згасання естетичного чуття. Їхні слова й дії засвідчують глухоту до «мови лісу», вони не бачать у природі живої душі, лише засіб забезпечення побуту. Як зазначає дослідниця Л. Дорошко, «жіночі образи «чужого світу» в цій драмі показують соціальне рабство, де краса й любов стають розкішшю, а прагматизм – формою виживання» [24, с. 153].

Отже, обидві жінки – антиподи Мавки. Їхня присутність у творі необхідна для розкриття контрасту: між свободою й підкоренням, між духовним і тілесним, між гармонією природи й жорсткістю людського світу. Через них Леся Українка утверджує думку про те, що втрата «поетичного слуху» є ознакою культурного занепаду. У такому світі більше не звучить сопілка, не оживає весна, і краса перестає бути життєвою потребою, вона стає лише тінню минулої гармонії.

У цій системі важливим є образ дуба, який має імагологічне значення символу тяглості, пам'яті й сакрального кореня роду. Дядько Лев, охороняючи дуб, оберігає духовну пам'ять, а його загибель і зрубаний дуб знаменують руйнування гармонії між поколіннями. Мотив смерті у творі виконує функції позначення духовної трансформації героїв. Зрубаний дуб стає передвісником деградації людського світу, а відродження можливе лише через музику – символ мистецтва, здатного оживляти.

Музика сопілки – головний символічний код драми, універсальна мова спілкування між світами. Саме вона єднає людське й природне, матеріальне й духовне. Поки Лукаш грає, він «свій» для лісу; коли замовкає – стає «чужим».

Як підкреслює З. Алієва, пейзаж і звуки в драмі «організують смисл» [4, с. 5], а музика функціонує як посередник між людиною та космосом. Символічно, що у фіналі Мавка озивається з верби, з якої зроблено сопілку: «*Як солодко грає...*» [56, с. 127]. Це момент духовного воскресіння, коли мистецтво долає смерть і роздільність. Саме тут утверджується головна ідея твору: істинне «своє» – це не етнічна чи соціальна належність, а духовна здатність чути й творити.

Мова персонажів у драмі також має символічне значення, адже відображає спосіб мислення і ставлення до світу. За спостереженням А. Тарасенко та О. Тарасенко, у «Лісовій пісні» порівняння мають ментально-символічну функцію: «береза – сестриця», «дуб – поважний», «осика – боїться» [74, с. 88]. Такі образи демонструють емпатію, властиву «своєму» світові. Мова людей, навпаки, позбавлена образності – у ній переважають слова «хижка»,

«городець», «робота», що позначають прагнення контролю. Тому мова стає маркером ідентичності: той, хто говорить мовою поезії, належить до гармонійного світу; хто мислить словами користі – до «чужого».

Фінал «Лісової пісні» завершує драму гармонійним злиттям двох світів – людського й природного, де зникає опозиція «свій» і «чужий». Вогонь, сніг і музика символізують очищення, оновлення й духовне прозріння. Згорання хати Килини та матері Лукаша є алегорією знищення світу зиску й страху, натомість народжується духовний лад, у якому панує краса. Мавка, перейшовши через страждання, промовляє: *«Я в серці маю те, що не вмирає»* [56, с. 135], утверджуючи безсмертя любові й мистецтва. Її перетворення у вербу, а пізніше – у мелодію сопілки, виражає єднання природи й людини: *«Я обізвуся до них шелестом тихим вербової гілки, голосом ніжним тонкої сопілки»* [56, с. 136]. Лукаш, прозрівши, віднаходить свою сутність через музику, що оживляє весну й саму Мавку. Тож фінал драми утверджує філософію духовного синтезу: лише через мистецтво й кохання можлива перемога над смертю, а гармонія між людиною й природою стає умовою вічного життя.

Отже, етнообрази у «Лісовій пісні» формують цілісну філософську систему, у якій межа між «своїм» і «чужим» не є остаточною. Вона перетворюється на простір діалогу, де мистецтво, краса і любов долають роз'єднаність і повертають гармонію світу. Авторка твору утверджує думку про те, що справжнє «своє» – це не приналежність до певного світу, а внутрішня здатність чути життя, розуміти його мову й нести в собі «те, що не вмирає».

Висновки до третього розділу

У третьому розділі досліджено імагологічні параметри драми-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня», що постає як художньо-філософська система символів, міфологічних образів і опозицій, через які письменниця розкриває взаємодію людини й природи, духовного та матеріального, краси й користі.

Встановлено, що «свій» світ уособлює ліс – простір гармонії, краси й духовної свободи, а «чужий» – світ людей, позначений прагматизмом, страхом і знеціненням краси. Центральною фігурою конфлікту виступає Лукаш, який стоїть на межі між двома світами та проходить шлях від єднання з природою до відчуження і духовного прозріння. Мавка постає втіленням душі природи, її любов до людини – це прагнення гармонії між стихіями. Зіткнення Мавки зі світом побуту символізує втрату духовності, а її воскресіння – перемогу краси над користою. Доведено, що фінал драми, у якому відбувається злиття людського і природного начал через музику сопілки, є утвердженням духовного синтезу як вищої форми єдності світу. Таким чином, у системі образів опозиція «свій» – «чужий» стає не лише сюжетним двигуном, а й засобом художнього осмислення вічного конфлікту між матеріальним і духовним началами.

Досліджено значення імагологічних образів, які визначають символічну структуру «Лісової пісні» та формують її міфопоетичний зміст. Мавка розглядається як ідеальний образ української душі, що поєднує духовність, красу й волелюбність; Лукаш – як людина, котра зраджує гармонію, але через страждання повертається до джерела духовного життя. Лісовик і Водяник уособлюють моральний лад природи – рівновагу між свободою та законом, тоді як Килина й мати Лукашева символізують «чужий» світ користи й страху перед невідомим. Дядько Лев постає посередником між міфом і реальністю, охоронцем духовної пам'яті. Усі ці образи утворюють цілісну імагологічну систему, у якій мистецтво, кохання й краса долають межу між «своїм» і «чужим», відкриваючи шлях до духовного безсмертя.

ВИСНОВКИ

У кваліфікаційній роботі здійснено комплексне дослідження імагологічних особливостей відображення образу «іншого» у драмах Г. Гауптмана «Затоплений дзвін» і Лесі Українки «Лісова пісня». Реалізація поставленої мети дала змогу простежити, як у творах різних національних традицій, але споріднених у філософсько-естетичному вимірі, вибудовується цілісна система символів, міфологічних опозицій та художніх образів, що репрезентують духовний пошук митця і сутність людського буття. Це дозволило сформулювати такі висновки:

1. Здійснено системний огляд наукової літератури з проблеми імагології та визначено основні підходи до її трактування у сучасному літературознавстві. Виявлено, що сучасна імагологія функціонує як інтегративна міждисциплінарна наука, яка поєднує елементи культурології, соціології, психології, історії ментальностей і семіотики, зосереджуючись на вивченні уявлень про «іншого» в культурі та літературі. Вона розглядає художній образ не лише як естетичну категорію, а як форму репрезентації національної ідентичності, світоглядних цінностей і культурних стереотипів. З'ясовано, що імагологічний підхід відкриває можливість глибшого осмислення процесів міжкультурної комунікації та формування самосвідомості націй. Вітчизняна наукова традиція активно інтегрується у цей європейський контекст, розглядаючи образ «іншого» не просто як художній засіб, а як важливий чинник міжцивілізаційного діалогу, взаєморозуміння та пізнання власної культури через призму «чужого».

2. Досліджено творчість Г. Гауптмана як одного з провідних митців нової європейської драми кінця XIX – початку XX ст., який визначив перехід від натуралізму до символічно-психологічного театру. Встановлено, що його драматургія поєднує документальну точність побутових сцен із філософською глибиною та виразним психологізмом, що дало змогу показати людину не лише як соціальну, а насамперед як духовну істоту. Центральним мотивом його творчості є зіткнення внутрішнього покликання особистості з обмеженнями суспільного життя, конфлікт між творчим ідеалом і буденною реальністю. У

драмі «Затоплений дзвін» цей конфлікт втілено через історію митця Гайнріха, який прагне піднести дух до недосяжних висот, і німфи Равтенделяйн, уособлення чистої творчої сили. Їхній зв'язок символізує спробу примирення людського і надлюдського начал, яка завершується трагедією, бо прозріння й духовне оновлення завжди супроводжуються самотністю. Творчість Г. Гауптмана засвідчує прагнення поєднати реалізм із символізмом, а зовнішню дію – із внутрішньою драмою душі, що визначило його місце серед провідних європейських реформаторів сцени.

3. Визначено місце драматургії Лесі Українки у контексті розвитку європейського модернізму та неоромантичної естетики початку ХХ ст. Показано, що письменниця створила оригінальну модель української філософської драми, у якій гармонійно поєдналися символізм, неоромантизм, психологічна глибина та інтелектуальний підтекст. Її творчість стала важливим етапом формування модерного українського театру, зорієнтованого на розкриття духовних і моральних пошуків людини. Доведено, що у своїх драмах Леся Українка утверджує гуманістичний ідеал особистості, яка прагне внутрішньої свободи, гідності та творчого самоствердження. Звертаючись до міфу як до універсальної форми пізнання світу, вона трансформує його у глибоку філософську конструкцію, де боротьба між духовним і матеріальним, вічним і минушим постає центральною темою людського буття.

4. Проаналізовано художні паралелі між творчістю Г. Гауптмана та Лесі Українки, зокрема близькість у трактуванні призначення митця, розумінні гармонії між природою і духовним світом, а також у прагненні осмислити людину як творчу, морально відповідальну істоту. Обоє авторів єднає інтерес до філософських питань свободи, морального вибору й духовної самореалізації, які вони розкривають через символічну поетику, психологізм і міфологічні мотиви. Г. Гауптман у своїй драматургії розглядає митця як трагічну постать, що прагне ідеалу, долаючи тиск суспільства й межі людського існування. Леся Українка, творчо переосмислюючи ці ідеї, наповнює їх національним і гуманістичним змістом, акцентуючи не лише на стражданні, а й на внутрішній

силі духу, здатності до гармонії через любов і творчість. Її драма постає не відлунням європейських тенденцій, а повноцінною частиною спільного модерністського діалогу, у якому українська культура звучить оригінально й самобутньо.

5. У досліджуваних творах виявлено спільний ідейний підхід – протиставлення духовного і матеріального, людського і природного, гармонійного і відчуженого. У драмі Г. Гауптмана цей конфлікт набуває форми трагічного зіткнення митця з суспільством, у якому панують релігійна догма та буденна користь. У драмі-феєрії Лесі Українки – це зіткнення світу природи й світу людей, де духовна краса поступається місцем прагматизму. Обидва автори приходять до висновку, що подолання цієї межі можливе лише через творчість, любов і самопожертву.

6. У драмі «Лісова пісня» особливе значення має опозиція «свій» – «чужий», яка визначає весь художній простір твору. Образ лісу постає як втілення гармонії, духовної свободи й природного порядку, натомість людський світ символізує відчуження, матеріалізм і втрату чуттєвості. Конфлікт між цими світами розгортається через долю Мавки й Лукаша, які втілюють пошук єдності між душею й природою. Символ музики стає ключовим елементом гармонізації, що долає межу між матеріальним і духовним. У фіналі драми досягається філософський синтез: мистецтво, любов і краса повертають людину до її справжнього «я» та до вічного світу духовних цінностей.

Підсумовуючи результати, можна стверджувати, що і Г. Гауптман, і Леся Українка осмислюють проблему «іншого» як універсальну модель людського буття, де зустрічаються матеріальне й духовне, індивідуальне й космічне. Обидві драми є різними варіантами європейського модерністського міфу про митця, який прагне гармонії з вищими силами, але проходить через трагедію самотності. Отже, результати дослідження довели, що імагологічний підхід дозволяє глибше зрозуміти внутрішню єдність української та західноєвропейської драматургії початку XX ст., показавши спільне прагнення до синтезу духовного і художнього досвіду людства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Агеєва В. П. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. 2-е. вид., стереотип. Київ: Либідь, 2001. 262 с.
2. Агеєва В. П. Їм промовляти душа моя буде: «Лісова пісня» Лесі Українки та її інтерпретації. Київ : Факт, 2002. 224 с.
3. Алієва З. Імагологія в літературі: національні стереотипи та конструювання ідентичності в художній літературі. *Scientific Collection «InterConf+»*. 2023. Вип. 32(151). С. 262-267.
4. Алієва З. Образ «Я» / Інший як проблема імагології. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство*. 2013. № 13. С. 3-6. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvvnufll_2013_13_3
5. Астаф'єв О. «Чужий стиль»: семантика запозичених сенсів. *Філологічні семінари*. 2003. Вип. 6: Література як стиль і метод. С. 11-20.
6. Бандровська О. Імагологічний аспект сучасного англійського роману. *Питання літературознавства: збірник наук. праць*. 2009. Вип. 77. С. 54-62.
7. Борисюк І. Свій / чужий простір у ліриці Ігоря Калинця. *Магістеріум. Літературознавчі студії*. 2017. Вип. 69. 2017. С. 3-12.
8. Борисюк Т. «Лісова пісня» Лесі Українки і «Затоплений дзвін» Гергарта Гауптмана. *Слово і час*. 1990. № 3. С. 15-20.
9. Будний В. Розгадка чарів Цірцеї: національні образи та стереотипи в освітленні літературної етноімагології. *Слово і час*. 2007. № 3. С. 52-63.
10. Вишинський В. Гергарт Гауптман: жанрово-стильові особливості драми: монографія. Дрогобич: Коло, 2006. 174 с.
11. Вишинський В. С. Жанрово-стильові особливості драми Гергарта Гауптмана: натуралістичний об'єктивізм (німецько-українські типологічні паралелі): дис.канд. філол. наук: 10.01.05. Тернопіль, 2007. 215 с.
12. Вишинський В. С., Ступницька Г. І. Німецька натуралістична драма: особливості жанру *Сучасні проблеми германістики в Україні: матеріали*

- Міжнародної наукової конференції (Дрогобич, 7-8 травня 2008 р.). Дрогобич: Видавець Сурма, 2008. С. 432-443.
13. Вірченко Т. Морально-етичні основи характеротворення членів родини в п'єсі Г. Гауптмана «Затоплений дзвін» і в драмі-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня». *Література. Фольклор. Проблеми поетики*. 2007. Вип. 26. С. 28-38.
 14. Вірченко Т. І. Драматургія Лесі Українки, Г. Гауптмана, Г. Ібсена: індивідуальні особливості процесу творення характерів. *Учені записки Таврійського національного університету ім. В. У. Вернадського. Серія «Філологія. Соціальні комунікації»*. 2011. С. 191-198.
 15. Вісич О. Гауптманівський слід в метадраматичному просторі Лесі Українки. Матеріали міжнародної конференції «Українська наука в європейському контексті. Німецько-українські зв'язки». Мюнхен, 2016. С. 345-353.
 16. Вісич О. Адаптивна метадрама в творчості Лесі Українки (на прикладі перегуків з п'єсами Гергарта Гауптмана). *Scientific Journal Virtus*. 2019. № 25. С. 188-191.
 17. Гаврилюк І. Опозиція «свій – чужий» як об'єкт міждисциплінарних досліджень. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія філологічна*. 2015. Вип. 56. С. 65-68.
 18. Гауптман Г. Затоплений дзвін ; Візник Геншель ; Перед сходом сонця / пер. з нім. М. Голубця, Б. Грінченка. Київ : Знання, 2018. 271 с.
 19. Геник-Березовська З. Драматична творчість Лесі Українки в тогочасному літературному контексті. *Грані культур: бароко, романтизм, модернізм*. 2000. С. 213-226.
 20. Гуменюк В. Драматургічні пошуки Герхарта Гауптмана і їх відлуння в українській літературі. *Культура народів Причорномор'я*. 2001. Вип. 20. С. 126-129.
 21. Гуменюк В. Жанрово-стильові особливості ранньої драматургії Лесі Українки: дис. канд. філолог. наук. Львів, 1994. 175 с.
 22. Гундорова Т. І. Реалізм і неоромантизм в українській літературі початку ХХ ст. (теоретико-методологічний аспект) // Проблеми історії та теорії реалізму

- української літератури XIX – початку XX ст.: зб. наук. праць / АН України; Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка; відп. ред. М. Т. Яценко. К.: Наук. думка, 1991. С. 166-191.
23. Давидюк В. Ф. Позатекстова міфологія «Лісової пісні». *Концепції і реценції*. Луцьк: Твердиня, 2007. С. 215-224.
24. Дорошко Л. Філософія життя у драмі-феєрії «Лісова пісня» Лесі Українки / Леся Українка і сучасність: зб. наук. пр. Т. 2. Луцьк: Волин. обл. друк., 2005. С. 148-158.
25. Драй-Хмара М. Леся Українка: Життя і творчість / Літературно-наукова спадщина. Київ: Наук. думка, 2002.
26. Журавська І. Леся Українка та зарубіжні літератури. Київ: Вид-во АН УРСР, 1963. 232 с.
27. Забіяка І. В. Імагологічний аспект вивчення сучасної чеської та української літератур. *Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. Пам'яті академіка Леоніда Булаховського*. 2013. Вип. 21. С. 213-219. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/kdsm_2013_21_31
28. Зеров М. Леся Українка: Критико-біографічний нарис / Українське письменство. Київ: Основи, 2003.
29. Зимомря І., Вишинський В. Внутрішня організація драматичного тексту: місце мотиву у натуралістичних драмах Г. Гауптмана, І. Франка, В. Винниченка. *Новітня філологія*. 2007. № 8 (28). С. 126-140.
30. Зимомря М. Потужність художньої гармонії та її призначення у драмах Гергарта Гауптмана. Вишинський В. Гергарт Гауптман: жанровостильові особливості драми : монографія. Дрогобич : Коло, 2006. С. 167-169.
31. Зимомря М. І., Вишинський В. С., Ступницька Г. І. Тенденції поетики німецької драми: дискурс комедії на зламі XIX – поч. XX ст. *Semper Tiro*. Івано-Франківськ, 2010. С. 333-341.
32. Кебало М. С. Типологічні відповідності українського та німецького натуралізму останньої третини XIX ст.: автореф. дис. ...канд. філол. наук : 10.01.05. Тернопіль, 2002. 20 с.

33. Кіор Н. Літературна імагологія: вивчення образів інших етнокультур у національній літературі. *Питання літературознавства* : наук. зб. / Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка НАН України, Чернів. нац. ун-т ім. Юрія Федьковича. Чернівці, 2010. Вип. 79. С. 290-299. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pl_2010_79_39
34. Колошук Н. Г. Леся Українка і «нова» європейська драма. *Філологічні студії* : зб. наук. праць. Луцьк, 1997. Вип. 2. С. 28-33.
35. Колошук Н. Г. Леся Українка та Герхарт Гауптман: впливи і традиція. Волинська філологічна: текст і контекст. 2009. Вип. 8. С. 57–71.
36. Косач-Кривенюк О. Леся Українка. Хронологія життя і творчості. Нью-Йорк, 1970. 926 с.
37. Кухар Р. В. До джерел драматургії Лесі Українки: монографія. Ніжин: Б. в., 2000. 268 с.
38. Лубенець Л. В. Літературна імагологія: історія та перспективи. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Філологія*. 2008. Вип. 54. С. 296-297.
39. Майборода Н. В. До проблеми українського неоромантизму: творчі шукання Лесі Українки. *Літературознавчий збірник*. 2002. Вип. 9. С. 84-90.
40. Малютіна Н. П. Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: навч. посіб. Київ: Академвидав, 2010. 256 с.
41. Метельова Т. Інший як проблема в контексті ідентифікацій. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки. Серія: Філософські науки*. 2013. № 27. С. 43-49.
42. Моклиця М. В. Естетика Лесі Українки (контекст європейського модернізму). Луцьк: ВНУ імені Лесі Українки, 2011. 242 с.
43. Наконечний М. Проблема Іншого в контексті формування сучасної національної ідентичності. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки. Серія: Філософські науки*. 2013. № 27. С. 49-55.

- 44.Наливайко Д. С. Літературна імагологія: предмет і стратегії. Теорія літератури й компаративістика. Київ: ВД «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 91-103.
- 45.Наливайко Д. С. Літературознавча імагологія: предмет і стратегії. *Літературна компаративістика*. 2005. Вип. 1. С. 27-44.
- 46.Ничко О. Я. Імагологічні особливості художньої прози та публіцистики Джона Стейнбека: автореф. дис. ...канд. філол. наук: 10.01.05. Тернопіль, 2008. 20 с.
- 47.Новиков А. Український театр і драматургія: від найдавніших часів до початку XX ст.: монографія. Харків: Харківське історико-філологічне товариство, 2015. 133 с.
- 48.Одарченко П. Леся Українка: розвідки різних років. К.: В-во М. П. Коць, 1994. 239 с.
- 49.Оляндер Л. Форми вияву імагологічних процесів у суспільстві й у літературі та способи їх відображення у творах письменників // Волинь філологічна: текст і контекст: зб. наук. пр. / Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, Ін-т філології та журналістики. Луцьк, 2011. Вип. 12. С. 175-182.
- 50.Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. 392 с.
- 51.Семененко Л. М. Типологія характерів у драматургії Лесі Українки: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10. 01. 01 «Українська література». Кіровоград, 2001. 17 с.
- 52.Скупейко Л. Казка і міф у драмі Лесі Українки «Лісова пісня». *Слово і час*. 2000. № 8. С. 55-65.
- 53.Скупейко Л. «Лісова пісня» Лесі Українки й «Затоплений дзвін» Г. Гауптмана (міфосемантичний аспект). *Волинь філологічна: текст і контекст. Польська, українська, білоруська та російська літератури в європейському контексті*: зб. наук. пр. 2008. Вип. 6, № 2, ч. 1. С. 235-245.

- 54.Суковата В. А. Філософія Іншого, її джерела та сучасні напрямки: методологічний аналіз *Totallogy-XXI. Постнекласичні дослідження*. 2014. № 31. С. 285-301. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/totallogy_2014_31_16
- 55.Сулятицький М. І. Міфологічні парадигми художнього мислення в драматургії Лесі Українки : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Київ, 2007. 17 с.
- 56.Українка Л. Лісова пісня: драма-феєрія в трьох діях. Київ: BookChef, 2022. 144 с.
- 57.Українка Леся. Листи (1898-1902) // Збір. творів: у 12 т. К.: Наукова думка, 1976. Т. 11. 480 с.
- 58.Українка Леся. Листи (1903–1913) / Леся Українка // Збір. творів: у 12 т. Київ: Наукова думка, 1979. Т. 12. 694 с.
- 59.Франко І. Г. Гауптман, його життя і твори. URL: <https://www.i-franko.name/uk/LitCriticism/1898/GerhartHauptman.html> (дата звернення: 14.08.2025).
- 60.Хороб С. Синтез символізму і неоромантизму в драматургії Лесі Українки // Вісник Прикарпатського університету (зб. наук. статей. Філологія). 1996. Вип. 2. С. 26–36.
- 61.Хороб С. І. Драматургія Лесі Українки на тлі європейської модерної драми. *Обрії*. Івано-Франківськ, 1998. № 2. С. 46-49.
- 62.Хороб С. І. Неоромантизм Лесі Українки і західноєвропейська драма. Степан Хороб. Діалоги у відсвіті слова. Українська драматургія в типологічних зіставленнях. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2013. С. 149–163.
- 63.Юдкін-Ріпун І. Імагологія як комплексний напрям дослідження культури. *Культурологічна думка*. 2009. № 1. С. 42-48.
- 64.Якимович В. А. Імагологічний дискурс прози М. Матіос та Д. Рубіної : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05. Кременець, 2019. 210 с.
- 65.Barnett R. *Cultures and Visions: Images, Media and Imaginary*. New York, 1995. 355 P.

66. Beller M. Perception, image, imagology. *Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey.* Amsterdam, 2007.
67. Berg, S. Introduction: Imagology and Interdisciplinarity. In S. Berg & E. Kjellberg (Eds.), *Imagology Revisited.* Brill Rodopi. 2018. pp. 1-18.
68. Dunn C. K. *Undertaking Discourse Analysis for Social Research.* US: University of Michigan Press, 2016.
69. Dyserinck H. Imagology and the Problem of Ethnic Identity. *Intercultural Studies*, 2003. № 1.
70. *Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey.* Series: *Studia Imagologica* / Edited by Manfred Beller and Joep Leerssen. Amsterdam and New York: Rodopi, 2007. Vol. 13.
71. Leerssen J. Imagology: History and method. *Imagology. The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters.* Amsterdam, 2007. P. 17–32.
72. Menent M. Images as Clusters of Meaning. *Conference Proceedings: New Perspectives on Imagology.* 2018. April 3–5.
73. Pageaux D. H. Image/Imaginaire. Europa und das nationale Selbstverständnis: imagologische Probleme in Literatur, Kunst und Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts. Bonn: Bouvier, 1988. P. 367–380.
74. Tarasenko A., Tarasenko O. Interpretation of Lesya Ukrainka's fairy drama in the panel painting by R. Petruk, «Forest Song». *School of M. Storozhenko. Art and Design*, 2025, Vol. 8, No. 1, pp. 80-91. DOI: 10.30857/2617-0272.2025.1
75. Yantsos N. Imagological Discourse in Modern Anthropological Reflection. *Journal of Danubian Studies and Research.* 2022. Vol. 12, No. 2. URL: <https://dj.univ-danubius.ro/index.php/JDSR/article/view/1973> (дата звернення: 14.09.2025).

ДОДАТОК



МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КЗ «НІКОПОЛЬСЬКИЙ ФАХОВИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ КОЛЕДЖ» ДОР

СЕРТИФІКАТ

№ 0040/к-2025

засвідчує, що

Логвінова Альона Сергіївна

взяв (взяла) участь у IV Всеукраїнській студентській науково-практичній конференції
«ОСВІТА ХХІ СТОЛІТТЯ: АКСІОЛОГІЧНИЙ ВИМІР»

Кількість годин: 12 годин/0,4 кредити ECTS

23 травня 2025р.
м. Нікополь

В.о. директора коледжу,
кандидат педагогічних наук



Любов КРАМАРЕНКО

