

Галина ЖУКОВСЬКА, канд. філол. наук, доц.  
ORCID ID: 0000-0002-4815-8283  
e-mail: [gelena7g@gmail.com](mailto:gelena7g@gmail.com)  
Київський національний університет  
імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

## МІФОЛОГІЧНІ ОБРАЗИ В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ (на прикладі п'єси Марка Кропивницького "Вій" (за твором Миколи Гоголя))

**Вступ.** Дослідження специфіки відтворення міфологічних образів в українській драматургії другої половини ХІХ століття (на прикладі п'єси Марка Кропивницького "Вій" (за твором Миколи Гоголя)) є важливим і актуальним з огляду на значення діяльності і творчості Марка Кропивницького як одного з фундаторів українського професійного театру. Хоча "темами своїх творів Марко Кропивницький бере здебільшого події з народного життя", (Єфремов, 1995, с. 475), він активно вживлює в свій художній світ українські міфологічні образи, що відображають народну світоглядну систему, свідчать про самобутність української культури.

**Методи.** Під час дослідження застосовувались порівняльно-історичний (компаративний), герменевтичний і структурно-семіотичний методи вивчення та аналізу художніх творів, зокрема вивчалась специфіка відтворення міфологічних образів. Використані методи, в основі яких лежить тлумачення тексту, виявлення явних і прихованих смислів, зіставлення драми і повісті, дозволив виявити особливості інтерпретації і трансформації міфологічних образів в п'єсі Марка Кропивницького.

**Результати.** У статті проаналізовані художні особливості драми Марка Кропивницького "Вій" (за однойменною повістю Миколи Гоголя), зокрема досліджено специфіку відтворення міфологічних образів і мотивів як глибоких знакових систем, у яких закодований народний світогляд, вірування, звичаї. Зауважено, що міфологічні образи в драмі "Вій" Марка Кропивницького розширюють реалістичний хронотоп, сприяють глибокому відтворенню життя і побуту українства другої половини ХІХ ст., українського національного характеру.

*Зіставлення прозового періоджерела і драматургічної переробки засвідчило продуктивну міжетекстову комунікацію міфу, епосу і драми.*

**Висновки.** *На основі проведеного дослідження зроблений висновок, що тематична і сюжетна організація творів М. Гоголя і М. Кропивницького спрямована на розкриття світогляду українців, у якому глибоко вкорінена віра в надприродне, що сформувало унікальне поєднання язичницьких традицій і християнства. Обидва твори свідчать про те, що віра в демонічних істот, "нижчу міфологію", багато важила для українців, була своєрідним морально-етичним регулятором поведінки, допомагала підтримувати звичаї, традиції, соціальний порядок.*

**Ключові слова:** *українська література, драматургія, український професійний театр, міфологічні образи, драма.*

## **Вступ**

З'ява українського професійного театру (остання чверть ХІХ ст.) в умовах жорстких цензурних обмежень російської імперії є унікальною з багатьох причин. Найперше слід зауважити, що попри принизливі заборони тогочасний театр став єдиною легальною трибуною живої української мови і національної культури. Велика заслуга в становленні українського театру належить, як висловились Людмила Старицька-Черняхівська, "славній зграї таких самородних талантів" як Кропивницький, Заньковецька, Садовський, Саксаганський, Карпенко-Карий та Затиркевич, які "піднесли його до художньої краси всесвітньої штуки. Це були таланти дійсні й інтелігентні. Із страшною силою темпераменту вони єднали й високу інтелігентність артистичну, що виявлялась в художньому реалізмі виконання народніх типів, в повазі до того народу, репрезентантами якого виступали вони" (Старицька-Черняхівська, 2012, с. 287). І хоча заснування "першої української трупи було торжеством театру побутово-правдивого..." і "українські письменники-драматурги не сміли виходити за межі побуту [...]; в ліпшому разі вони виходили з меж побуту сучасного і старалися відтворити побут минулого, побут історичний українського народу" (Антонович, 2003, с. 149–150), проте неодмінним маркером цієї побутовості був

"мальовничий етнографізм": мова, поезія, музика, танець, звичаї та вірування українців в різноманітних міфологічних істот, що ставало "доказом окремішності українського народу між слов'янськими народами" (Антонович, 2003, с. 172).

Через міфологічні образи та мотиви, які відображали народну світоглядну систему, театр демонстрував самобутність української культури, утверджував право народу на власну ідентичність.

Актуальність теми дослідження зумовлена значенням діяльності і творчості Марка Кропивницького як одного з фундаторів українського професійного театру, який, на думку С. Єфремова, "одразу здобуває собі широку популярність і стає, з одного боку, великим фактором національної самосвідомості серед громадянства, з другого – вихідним пунктом для розвитку українського драматичного письменства" (Єфремов, 1995, с. 475). Також в українському літературознавстві сьогодні відчутна потреба вивчення особливостей втілення міфологічних образів і мотивів в художні твори як важливої знакової системи, в якій закодована українська ідентичність.

Метою розвідки є вивчення специфіки реінтерпретації Марком Кропивницьким міфологічних образів і мотивів в п'єсі "Вій" за однойменною повістю Миколи Гоголя, дослідження майстерності драматурга у втіленні міфологічного інтертексту.

## **Методи**

Під час дослідження застосовувались порівняльно-історичний (компаративний), герменевтичний і структурно-семіотичний методи вивчення та аналізу художніх творів, зокрема вивчалась специфіка відтворення міфологічних образів. Використані методи, в основі яких лежить тлумачення тексту, виявлення явних і прихованих смислів, зіставлення драми і повісті, дозволив виявити особливості інтерпретації і трансформації міфологічних образів в п'єсі Марка Кропивницького.

Теоретико-методологічною основою статті стали праці Д. Антоновича, С. Єфремова, Л. Мороз, Г. Семенюка та ін., присвячені українській класичній драматургії, а також роботи О. Бондарєвої, Н. Мірошниченко про взаємозв'язок і продуктивну інтеграцію міфу і драми.

## Результати

Творчу спадщину Марка Кропивницького, якого, по праву, називають "батьком" українського професійного театру, репрезентують як його власні драми "За сиротою і бог з калитою, або ж несподіване сватання" (1871), "Дай серцю волю, заведе в неволю" (1873), "Доки сонце зійде, роса, очі виїсть" (1882), "Глитай, або ж павук" (1882), "По ревізії" (1882), "Де зерно, там і полова" (1888), "Олеся" (1891), "Супротивні течії" (1900) та ін., так і численні оригінальні переробки творів І. Котляревського, Т. Шевченка, Є. Гребінки тощо. Завдяки таланту Марка Кропивницького в репертуарі тогочасного українського театру з'являються п'єси за творами Миколи Гоголя, зокрема "Майська ніч" (1882), "Вій" (1895) та "Пропала грамота" (1897).

Дбаючи про доступність сценічного художнього матеріалу для пересічного українського глядача Марко Кропивницький у своїх п'єсах не тільки деталізує тогочасне сільське життя і світогляд народу через колоритні сценічні образи українців, а й активно відтворює народні вірування в існування різних міфологічних істот, які активно втручаються в життя і долю людини. У центрі художнього світу п'єс Марка Кропивницького часто опиняються українські міфологічні образи відьом, русалок, упирів, чортів, вія та ін.

Українські етнографічні міфи стають певною мірою жанровим каталізатором тогочасної драми. Дійова особа, включена в міфологічний контекст і таким чином пов'язана з міфологічним претекстом, набуває архетипного статусу. Як зауважує О. Бондарева "міфологічний інтертекст сприяє афективному загостренню проблематики перманентного матеріалу, посилює конфлікт і так звану "діалектику комплікації" (за Р. Каюа). Міфологічна ситуація практично завжди "накладається" на одну чи кілька інших" (Бондарева, 2006, с. 51).

Простежимо особливості репрезентації міфологічних образів та мотивів у драматургії другої половини ХХ ст., на прикладі драми "Вій" Марка Кропивницького, яка є його переробкою однойменної повісті Миколи Гоголя.

Як відомо, повість М. Гоголя була написана 1835 року, ввійшла до збірки "Миргород", що побачила світ із підзаголовком "Повісті, які служать продовженням "Вечорів на хуторі біля Диканьки". Вона є єдиною з усіх творів письменника, яка отримала назву від загадкової міфологічної істоти, про яку в авторському поясненні назви твору зазначено: "Вій – колосальний витвір простонародної уяви. Таким ім'ям називається у малоросіян начальник гномів, у якого повіки на очах йдуть аж до самої землі. Вся ця повість є народний переказ. Я не хотів ні в чому змінювати його й розповідаю майже в такій самій простоті, як чув" (Гоголь, 2018, с. 156).

Якщо згадати, що назва твору є його важливим структурно-змістовим компонентом, у якому знаходить вираження максимально сконцентрована тема чи ідея, або й загалом зміст твору, то назва містерії і її пояснення автором відсилає читача до української міфології, яка очевидно і стане ідейно-смісловим ядром цього "народного переказу".

Як відомо, Миколу Гоголя цікавила українська демонологія, вірування українців у існування чортів, домовиків, блуду, смерті, упирів, вовкулаків, відьом, чарівниць, знахарів та ін. У цих віруваннях, вважав письменник, втілена так звана природа "малоросійськості", специфіка українського світогляду.

Початок гоголівської містерії не має нічого спільного з міфологією чи містикією. Письменник подає іронічний і колоритний опис дещо легковажного життя київських семінаристів під час навчання в бурсі і під час канікул, коли вони могли не на довго повертатись до рідних домівок, або гостювали у своїх друзів, або "вирушали на кондиції, тобто брались учити або підготовляти дітей людей заможних, і діставали за це нові чоботи в рік, а то й на сурдут" (Гоголь, 2018, с. 159).

З-поміж барвистої, різноликої, багатоголосої "вченої юрби" граматиків, риторів, філософів та богословів, як називали бурсаків, залежно від того в якому класі вони перебували, автор виділяє три оригінальні постаті: богослова Халяви, що "був поставний, плечистий чоловігя і дуже чудну вдачу мав: все, що б не лежало, було, коло нього, він неминуче вкраде. В усьому іншому натури був тяжко хмурної і, напившись, п'яний ховався

в буряні" (Гоголь, 2018, с. 160); філософа Хоми Брута, який "був вдачі веселої, любив дуже лежати й курити люльку. Коли ж пив, то неодмінно наймав музик і витанцьовував тропака" (Гоголь, 2018, с. 160); ритора Тиберія Горобця, який "ще не мав права носити вуса, пити горілку й курити люльку. Він носив тільки оселедець, і тому характер його на той час ще мало визначився, але, судячи з великих гуль на лобі, з якими він часто з'являвся в клас, можна було гадати, що з нього буде добрий вояка" (Гоголь, 2018, с. 160).

Використання трьох героїв, що уособлюють різні ступені навчання та типи характерів, можна трактувати як свідоме чи підсвідоме звернення автора до народної міфологічної чи християнської традиції, в якій число три наділене глибоким символічним значенням. Як магічний та сакральний символ воно може означати модель світу, троїсту структуру випробування, життєвий вибір або модель поведінки.

Троє семінаристів Миколи Гоголя перебувають в дорозі. Автор не каже, куди прямують хлопці, проте зауважує, що вони збилися з шляху. Питання філософа "А де ж дорога?" глибоко символічне, може прочитуватись як головне життєве питання кожного, яке час від часу виринає на життєвому шляху в різних варіаціях. Герої повісті "збилися з тропи і давно вже йдуть без дороги" (Гоголь, 2018, с. 161). Їхнє бажання хоч якогось хутора в цьому контексті тлумачиться як бажання прихистку, захищеного простору.

Але саме з хутора такого бажаного всіма, а особливо Хомою, який не погодився заночувати в полі, бо відчував в животі своєму "нестерпучу якусь пустку" (Гоголь, 2018, с. 162) і боявся вовків, починаються неочікувані містичні пригоди з трагічною розв'язкою.

У повісті "Вій" втілені народні вірування про відьму, як злу нечисту силу, яка може змінювати свою подобу. У так званому "народному переказі" М. Гоголя вона то стара баба, то дівчина-красуня, яка здатна літати на якійсь істоті або на предметі, наприклад, на вінику чи мітлі. У творі відьма вибирає для свого нічного польоту філософа Хому Брута, для чого приходиться у хлів, де він ночував. Протест Хоми був недовгим, за допомогою чарів вона з легкістю осідлала його: "стара підійшла до нього,

склала йому руки, нагнула йому голову, скочила, немов кішка, йому на спину, оперезала його мітлою по боці, і він, басуючи, як верховий кінь, поніс її на своїх плечах" (Гоголь, 2018, с. 165). Автор створює дуже колоритну картину нічної подорожі філософа "з дивним вершником на спині" (Гоголь, 2018, с. 165). Цієї ночі ожила й інша нечиста сила, русалка також манить Хому до себе. Щоб не бути остаточно поглинутим демонами, філософ згадує, що порятунком його може стати закляття. Хлопець не просто рятується, але й мститься відьми. Перетворившись на вершника, "як блискавка вихопився з-під старої і сів уже сам їй на спину. Стара маленькими дрібними кроками побігла так збистра, що верхівцеві аж дух забивало" (Гоголь, 2018, с. 166). Він "щосили гатив стару" поліном, аж поки та зовсім ослабла, стихла і впала на землю. А коли Хома подивився їй в очі, то побачив красуню "з розтріпаними пишними косами, з довгими, як стріли, віями" (Гоголь, 2018, с. 167).

Уже цей перший яскравий епізод зустрічі філософа з відьмою важко уявити поставленим на сцені в усій своїй таємничості, колоритності і красі. Згодом М. Кропивницький робитиме ставку на майстерності акторів, їхньому вмінні показати внутрішні метання головного героя, включити у діалог відьми і Хоми елементи гумору та іронії.

Проте пригоди філософа, як ми знаємо, цим не закінчуються. Друга зустріч Хоми з відьмою, відображає народне вірування у те, що відьми мстиві, і тому, "як і упирі можуть вставати з могили, особливо для того, щоб за якісь кривди, що вони зазнали за життя, мститися на людях, ссучи їхню кров" (Вовк, 1995, с. 180).

За логікою сюжету Хома, поза власним бажанням, знову повертається на хутір "за п'ятдесят веств від Києва", приневолений за наказом ректора виконати останню волю дочки одного з найбагатших сотників, яка "вже на божій дорозі і перед смертним часом своїм заповіла, щоб одходну по ній і псалтиря, аж три дні по смерті, читав такий собі київський семинарист, Хома Брут" (Гоголь, 2018, с. 168).

Прагнучи помститися хлопцеві панночка-відьма оживає і намагається його ввіймати. Хлопець озброєний знаннями, які допомагають захиститися від нечистої сили: обведення навколо

себе магiчного рятiвного кола, промовляння молитов i заклять: "Злякано обвiв вiн круг себе коло. Над силу попав читати молитви i вимовляти закляття, похопленi вiд одного ченця, що все своє життя бачив вiдьом та нечистих" (Гоголь, 2018, с. 187).

У творi знову актуалiзується число три, як у казках чи мiфах, де герой проходить три випробування. Хома Брут повинен три днi i три ночi "молитися по грiшнiй душi" померлої, читати "одходну по нiй i псалтиря". Хлопець намагається захиститися християнськими символами, тричі читає молитви, але його внутрiшня "трійця" (тiло-душа-дух) виявляється слабкою через власну грiховнiсть i страх, про що iронiчно устами Тиберiя Горобця проголошує автор: "А я знаю, через що пропав вiн: через те, що злякався; а якби не боявся, то вiдьма нiчого б йому не зробила. Треба тiльки, перехрестившись, плюнути їй на самий хвiст, то нiчого й не буде. Я вже це знаю. Адже в нас у Києвi всi баби, що сидять на базарi, усi – вiдьми".

Розгул демонiчних сил на авансценi Гоголевого твору не затiняє важливих фiлософських аспектiв, увиразнених автором. Йдеться про пошуки людиною себе, свого життєвого шляху, праведнiсть чи грiховнiсть обраної життєвої дороги, вiд чого й залежить "якiсть" земного людського життя, її доля. У повiстi актуалiзованi архетипнi образи дороги, з озвученим голосно фiлософом питанням: "А де ж дорога?", яке може прочитуватись як головне життєве питання кожного. Також автор акцентує образ недоглянутої закинутої церкви ("Церква дерев'яна, почорнiла, вкрита зеленим мохом..." (Гоголь, 2018, с. 178)), що може символiзувати вiдступництво вiд Божого життєвого шляху, зближення з демонiчним свiтом: "Вони наблизились до церкви i вступили пiд її ветхе дерев'яне склепiння, що показувало, як мало дбав власник маєтку про Бога та про душу свою" (Гоголь, 2018, с. 178). Так само мало "про Бога та душу свою" дбав Хома Брут i iншi герої повiстi.

Церква у Гоголя спочатку занедбана господарем, а потiм i зовсiм осквернена злими духами, як i душа тих, хто пiзнався з нечистою силою. "Зганьблена Божа святиня" в повiстi переростає в апокаліптичний образ: "Так довiку й зосталась

церква із защемленими в дверях та вікнах страхіттями, обросла лісом, корінням, бур'яном, диким терном, і ніхто не знайде тропи до неї" (Гоголь, 2018, с. 196–197). Гнітючу символіку цього образу увиразнює прийом перевернутої дійсності, за логікою якого сакральне стає демонічним: церква, місце, яке мало б захищати, перетворюється на пастку і місце торжества нечистої сили. Таким чином, за Гоголем, люди власними вчинками уможливили прихід і панування темних сил.

Як бачимо, сюжет гоголівського "Вія" вибудовується не тільки на міфологічно-містичній архітектоніці, яка є осердям нарації письменника, а на глибоких філософських питаннях. У центрі уваги автора – феномен людського буття, демонічне начало в ньому і пошук можливостей протистояння йому.

Гоголівські герої Хома, Халява та Тиберій у драмі Марка Кропивницького, також яскраві, неординарні і легковажні. Вони обманюють, крадуть, п'ють, кохаються заради вигоди, як от Хома з перекупкою "за смачний обід", тобто обирають нечестиве життя.

Марко Кропивницький романтизує стосунки свого головного героя з панною-сотниківною (з відьмою), зробивши у своїй п'єсі головним мотив кохання, яке й стає основним рушієм вчинків закоханих. Панна закохується в Хому, побачивши його в Києві, і страждає від того, що він відверто залицяється до бублейниці.

П а н н а .

Покохало моє серце

Його до загину. ...

Торік я його уздріла,

На вік закохалась...

А він з другою тут женихався... (Кропивницький, 2020, с. 5).

Марко Кропивницький через любовний трикутник змінює акценти класичного сюжету Гоголя, перетворюючи містичний хоррор на побутову драму з елементами ревнощів, що дозволяє глибше розкрити внутрішній стан персонажів, показати їхню вразливість. Образ панночки постає не просто демонічною істотою, а звичайною дівчиною, яка кохає і страждає від нерозділеного

кохання. Хома Брут у драмі Марка Кропивницького також втрачає душевний спокій, побачивши панночку незвичайної краси:

Х о м а . Не бачив ніколи такої:  
Струнка та хороша на диво!...  
Прощай на віки супокою,  
Ніщо мені на світі вже не мило!

Той образ панни не забутній,  
Він скрізь ввижається мені,  
Чарівний погляд і могутній,  
Єго не злишусь я і в сні!... (Кропивницький, 2020, с. 6).

Такі сцени наповнені романтично-сентиментальним тужливим настроєм, якому сприяють численні українські народні пісні, хорові та обрядові вокальні номери, що відіграють важливу роль у створенні народно-побутового та міфологічно-містичного колориту. Знаковою вокальною сповіддю у виставі є пісня "Де ти бродиш, моя доле", вкладена в уста Хоми. Вона розкриває глибокі внутрішні переживання героя, актуалізує тему пошуку кохання, щастя і долі. Слід зауважити, що пісня була написана автором спеціально для п'єси "Вій" і з часом стала настільки популярною, що її помилково вважають народною.

Отже, Марко Кропивницький переносить конфлікт з негативного семантичного локусу помсти в зовнішньо привабливий позитивний контекст мотиву кохання, проте з драматично-трагічним внутрішнім наповненням. Такий підхід робить містичний сюжет доступнішими та емоційно ближчими широкій публіці.

Місце першої і другої зустрічі хлопця з панною-відьмою у драмі також змінене, це не хутір, де Хома заночовує, а базар у Києві на Подолі. У п'єсі акцентується ярмарковість, балаганність, а через неї легковажність молодих людей у ставленні до життя.

Драматург по-своєму інтерпретує й мотив блуду. Друга дія драми починається з авторської ремарки: "Мара водить" (Кропивницький, 2020, с. 6). Окрім вказівки на містику, тут відчитується пряме відсилання до української демонології, що пояснює стан головного героя. У слов'янській міфології Мара (Марена) – богиня темряви, хвороб і смерті. Вислів "Мара водить" означає не тільки втрату орієнтації в просторі, а й

прагнення нечистої сили контролювати людину, "заплутуючи" її. Семінаристи буквально і метафорично "збилися зі шляху". Якщо перша дія була більш побутовою, то з фрази "Мара водить" починається перехід у ірраціональний небезпечний простір (простір хоррору), де закони реального світу перестають діяти. Просте і глибоко символічне питання в Миколи Гоголя: "А де ж дорога?" в Марка Кропивницького не тільки містифікується, а й набуває ігрового начала:

Х о м а . Шукай, шукай там шлях, паскудо, бо як не шукатимеш, чуприна буде мнята знов.

Т и б е р і й . Та куди ж він у ката щез цей шлях ? От морока !

Х а л я в а . Чи не дратує оце нас біс ?

Х а л я в а . Чи не відьма нам яка оце шкодить, може навмисне водить?

Т и б е р і й . Оце так пригода: не при дорозі і не при обнозі, а в степу, мов на безкраім морю!... (Кропивницький, 2020, с. 7).

Міфологічно-містичний акцент у п'єсі Марка Кропивницького зміщений у кінець твору. Остання п'ята дія стає і кульмінацією, і розв'язкою. Тут зосереджена майже вся розповідь про відьму, її здатність до перевтілення, чарування і переміщення. Філософ також згадує, що відьми "завжди з'являються в північ" і бояться третіх півнів, після співу яких щезають.

У драмі увиразнюється мотиви видіння, сну, перевернутої дійсності. Видіння перестають бути лише зовнішніми ефектами і стають частиною внутрішнього світу Хоми. Сон перетворюється з локусу омріяного відпочинку в простір беззахисності. Герой ніби час від часу перебуває у міжсвітті, де не здатний відрізнити марення від дійсності. Таке "заціпеніння душі" є класичним мотивом українських переказів про нічних демонів. Хлопець спостерігає метаморфози довколишнього простору, де межа між реальним та уявним стирається:

Х о м а . ... Як тільки я в хліві приліг,

Коли це чую: загуло!

... Прокинувсь, очі розтуляю,

Вдивляюся і бачу: відьма

Ввіходе в хлів, іде до мене  
І вітріща страшенно більма!...  
....Бере за голову мене, нагнула  
і в мить на спину мні плиснула,  
І ну метлою мене хвоскать!...  
Чимало я її возив,  
А потім сам на неї сів,  
Та як почав уже шмагати,  
Вона тогді пищать, кавчати!...  
Нарешті вихрем обкрутулась,  
І в мент у панну обернулась,  
Упала, стогне... зирк! Це та,  
Що в Києві, немов свята,  
На мить з'явилась предо мною.  
"Ой Хомо, каже, я вмираю!"  
Що потім сталося зо мною,  
Куди поділось все – не знаю? (Кропивницький, 2020, с. 14).

Марко Кропивницький використовує прийом перевернутої дійсності: панночка у видіннях Хоми то потворна відьма, то неймовірна красуня. Цим естетичним парадоксом автор поглиблює конфлікт драми, адже традиційно краса ототожнюється з божественним і добрим, проте в просторі хоррору ця логіка руйнується.

Драматург намагається йти за Гоголем у відтворенні кульмінаційної сцени зустрічі Хоми з панною-відьмою й іншими нечистими. Проте в М. Кропивницького дія відбувається не в церкві, як у повісті М. Гоголя, а у великій кімнаті, перегороженій колонами. Сотниківна оживає і встає із труни, Хома "обколоує себе навкруги" і намагається врятуватися від неї молитвою: "Хрест на мені, Хрест на спині, Із боків скрізь хрести, Хрест мене захисти" (Кропивницький, 2020, с. 18). Дівчина зізнається Хомі у коханні і запрошує його у царство мертвих:

П а н н а . Я ж тебе, любий, обійму і приголублю,  
Тоді тільки спізнаєш, як тебе люблю,  
Полинем з тобою до моєї хати,  
А мої ж то хати, розкішні палати.

В моїм підземнім, розкішнім царстві,  
Ти будеш найперший у всім господарстві,  
Ходімо ж, ходімо, мій любий, зі мною,  
Я буду там вічно твоєю рабою! (Кропивницький, 2020, с. 18).

Як бачимо, Марко Кропивницький збагачує свій твір мотивом смерті як "підземного, розкішного царства", як своєрідного раю в пеклі. Відьма пропонує Хомі статус "найпершого у господарстві", перетворюючи смерть на перехід у світ нескінченних насолод. Це класичний мотив продажу душі за земні чи позаземні блага.

Напруга в сценічному втіленні росте, демонічний хаос ущільнюється, сум'яття в душі головного героя поглиблюються, врешті-решт хлопцем повністю оволодіває страх:

(Чутно шелест, тихий гомін, далі свист і тріскотня).

Х о м а . Либонь щось знову?

(Виліта з-за кольон труна і починає зі свистом літати по кімнаті і над Хомою).

Труна і сонм підземних сил,  
летючі миші, упирі, кругом труни, внизу, вгорі!...

Я чую вітер від їх крил.

Вони регочуться, шиплять,  
скрегочуть, квакають, свистять,  
невпинно клацають зубами.

Вони хочуть мене пожрать?!

(Труна щезає за кольонами) (Кропивницький, 2020, с. 18).

Кропивницький використовує нагромадження дієслів (регочуться, шиплять, скрегочуть, квакають, свистять), щоб показати розгул демонічної сили. Хома втрачає здатність раціонально мислити і протистояти. Питання "Вони хочуть мене пожрать?!" свідчить про те, що він вже не філософ, який думає й аналізує, а загнана жертва. Центром містичного вихору стає літаюча труна.

Для театру Кропивницького ця сцена була технічним викликом і засобом приголомшення глядачів. Використання складних механізмів для "польоту" та звукових ефектів (свист, тріскотня) створювало атмосферу, де глядач разом із Хомою

відчував себе в центрі пекельного кола. Так динамічно готувався ґрунт для появи Вія. У контексті міфологічного мотиву Мари, Вій постає найвищим її втіленням:

Х о м а . В очах усе вже помутилось

І серце битись зупинилось ...

Уста сціпляє смертний страх!

Кого ведуть то?

(Упирі, відьми, ворони, кажани і усяка чортовина навкруги Вія в'ється).

В і й . Підніміте віка, не бачу й стін.

Х о м а . У жилах кров замерла... Ах! (Упирі піднімають Вієві віка).

В і й (побачав Хому). Беріть, хапайте, ось де він!

(Хома падає мертвий, одні проваллюються, другі вилітають, а иной виповзують) (Кропивницький, 2020, с. 18).

У фінальній сцені, яку Марко Кропивницький називає "Апотеозом", найповніше виявляється його авторська і режисерська автономія. Драматург пропонує фінал, що за своєю філософією та візуальним втіленням кардинально відрізняється від класичного Гоголівського "Вія". Тут відбулася повна трансформація містичного хоррору в символічну драму фатального кохання.

Панночка-відьма в трактуванні Кропивницького прагне не помсти, а хоче бути з своїм коханим, тому апофеозом стає їхнє об'єднання у царстві мертвих:

Апотеоз. (Між кольонами завіса підіймається, там видно панну, котра сидить на огненнім кріслі, перед нею навколішках стоїть Хома, панна йому передає атрибут влади).

Хор духів

Тепер нам радість жадана з'явилась,

Що наша цариця розвеселилась, –

Коханець з'явився перед її очі

І світом засяяв у царстві ночі!

Тьмо возликуй, от сна пробудись,

Радісний гимн у підзем'ї несись!... (Кропивницький, 2020, с. 18).

Образ Хоми "навколішках" символізує абсолютну покору. Герой більше не бореться, не молиться і не намагається втекти.

Він не тільки стає частиною потойбіччя, але й отримує владу від панночки, тепер вже – цариці підземного світу.

Фінал п'єси також має глибоке міфологічне підґрунтя, яке виходить за межі християнського уявлення про гріх і кару, звертаючись до архаїчних пластів слов'янської міфології.

У народній уяві смерть молодой дівчини чи хлопця часто сприймалася як "недовершене весілля", адже кожна людина мала б пройти певні життєві етапи (ініціації), найголовнішим з яких є шлюб. Оскільки панночка померла незаміжною, вона "добирає" собі пару серед живих. "Недовершене весілля" завжди трагічне: людина, яку затягнули в такий союз, неминуче гине, бо не може належати одночасно до світу живих і світу мертвих. Сцена на "огненнім кріслі" може вказувати на те, що весілля нарешті "довершилося". Передача "атрибуту влади" Хомі є актом визнання його своїм законним чоловіком-співправителем у світі мертвих.

Апотеоз зазвичай є сценою прославлення, тут він утверджує перемогу хтонічних (підземних) сил над людським духом. У Миколи Гоголя Хома міг вийти з життєвих випробувань очищеним або мертвим. Проте Кропивницький запропонував інший відмінний варіант розв'язки: герой переходить у стан нечистої сили, отримуючи знаки влади над іншими.

У Кропивницького смерть виглядає привабливо. Опис "розкішного підземного царства" та обіцянки панночки бути "вічною рабою" створюють ілюзію, що загибель – це не кінець, а перехід до вищої форми насолоди. Це небезпечна підміна, адже герой, як і глядачі, починають захоплюватися тим, що насправді є облудою, і ловлять себе на думці, що фінал "красивий", забуваючи, що це сцена остаточної поразки людської душі.

Переробивши літературний твір для постановки на сцені Марко Кропивницький визначив жанр своєї драми як "фантастична комедія на 5 дій з апофеозом". Виразною є музична спрямованість п'єси, її куплетно-пісенна форма, танцювальні елементи. Герої М. Кропивницького переважно співають, іноді танцюють, іноді співають пританцювуючи. Все це наближає інсценізацію повісті Микола Гоголя драматургом до українських побутових оперет, а деякими образно-

стильовими рисами й до опери. Як відомо, у творчій спадщині Марка Кропивницького є опера "Вій" у 5 діях, вивчення специфіки якої може бути перспективним дослідженням.

### **Дискусія і висновки**

Можливості драми для передачі багатьох важливих змістових, символічних та зображально-виражальних констант повісті Миколи Гоголя виявилися обмеженими. Історія пізнання героєм себе, пошук життєвої дороги в міфологічно-містичному контексті в Миколи Гоголя, у "фантастичній комедії" Марка Кропивницького перетворюється на історію романтичних пригод, кульмінацією яких стало сентиментально-романтичне кохання і смерть. У п'єсі М. Кропивницького відбувається нівелювання причино-наслідкових зв'язків, міфологічно-містичний інтертекст спрямований на розкриття внутрішніх рис героїв, їхніх почуттів.

В інсценізації Марка Кропивницького, на жаль, втрачають свою метафоричну глибину багатозначні образи-символи, як от образ дороги, який стає просто місцем дії, або образ церкви, який залишився поза увагою драматурга. Водночас автор збагачує п'єсу іншими міфологічними мотивами, як наприклад мотив смерті як "підземного, розкішного царства". Ввівши сцену "Апотеозу", Кропивницький здійснює радикальну ревізію фіналу першотвору: замість гоголівського хоррору ми бачимо "довершення весілля" і містичну інавгурацію, що поглиблює міфологічний вектор драми.

На основі проведеного дослідження, можна зробити висновок, що тематична і сюжетна організація творів М. Гоголя і М. Кропивницького спрямована на розкриття світогляду українців, який глибоко пронизаний вірою в надприродне, що сформувало унікальне поєднання язичницьких традицій і християнства. Обидва твори свідчать про те, що віра в демонічних істот, "нижчу міфологію" – відьом, упирів, мавок, русалок і в усяку іншу "чортовину", багато важила для українців, була своєрідним морально-етичним регулятором, допомагала підтримувати соціальний порядок, регулювала правила поведінки. Водночас позбавивши панну-відьму прагнення помсти драматург нагадує, що в українській культурі демонічні істоти не завжди є абсолютним злом, хоча найчастіше

сприймаються як "нечиста сила", від якої можна захиститися християнськими символами.

Образи відьми та інших міфологічних істот, що належать до нижчого демонічного світу розширюють реалістичний хронотоп драми. Тісне переплетення міфу, епосу і драми засвідчує продуктивну міжтекстову комунікацію. Осмислення ціннісних пріоритетів людського життя у контексті міфологічних образів вказує на пошуки українськими драматургами другої половини ХІХ століття нових ресурсів драматургічної умовності.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Антонович, Д. В. (2003). *Триста років українського театру: 1619–1919 та інші праці*. ВІП.

Бондарева, О. Є. (2006). *Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання*. Четверта хвиля.

Вовк, Хв. К. (1995). *Студії з української етнографії та антропології*. Мистецтво.

Гоголь, М. В. (2018). *Твори. Т. II*. Книгоспілка. [https://chtyvo.org.ua/authors/Hohol/Tvory\\_Tom\\_2\\_vyd\\_1930/](https://chtyvo.org.ua/authors/Hohol/Tvory_Tom_2_vyd_1930/)

Єфремов, С. О. (1995). *Історія українського письменства*. Феміна.

Кропивницький, М. Л. (2020). *Вій. 3 друкарні А. Салевича і С-ки в Тернополі*. <https://chtyvo.org.ua/authors/Kropyvnytskyi/Vii/>

Мірошниченко, Н. Л. (2017). *Структуротвірна роль міфу в сучасній українській драмі*. ВІПЦ "Київський університет".

Семенюк, Г. Ф. (1992). *Українська драматургія 20-х років*. Либідь.

Старицька-Черняхівська, Л. М. (2012). *Двадцять п'ять років українського театру (спогади та думки)*. [https://chtyvo.org.ua/authors/Starytska-Cherniakhivska/Dvadtsiat\\_piat\\_rokiv\\_ukrainskoho\\_teatra\\_sphady\\_ta\\_dumky/](https://chtyvo.org.ua/authors/Starytska-Cherniakhivska/Dvadtsiat_piat_rokiv_ukrainskoho_teatra_sphady_ta_dumky/)

### REFERENCES

Antonovych, D. V. (2003). *Three Hundred Years of Ukrainian Theatre: 1619–1919 and Other Works*. VIP [in Ukrainian].

Bondareva, O. E. (2006). *Myth and Drama in the Modern Literary Context: Renewal of Structural Connection through Genre Modeling*. The Fourth Wave [in Ukrainian].

Efremov, S. O. (1995). *History of Ukrainian Literature*. Femina [in Ukrainian].

Gogol, M. V. (2018). *Works. Vol. II*. Book Society. [https://chtyvo.org.ua/authors/Hohol/Tvory\\_Tom\\_2\\_vyd\\_1930/](https://chtyvo.org.ua/authors/Hohol/Tvory_Tom_2_vyd_1930/) [in Ukrainian].

Kropyvnytskyi, M. L. (2020). *Vii. 3 printing houses of A. Salevyeh and S-ki in Ternopil*. <https://chtyvo.org.ua/authors/Kropyvnytskyi/Vii/> [in Ukrainian]

Miroshnychenko, N. L. (2017). *The structural role of myth in modern Ukrainian drama*. VPC "Kyiv University" [in Ukrainian].

Semenyuk, G. F. (1992). *Ukrainian dramaturgy of the 20s*. Lybid. [in Ukrainian].

Starytska-Cherniakhivska, L. M. (2012). *Twenty-five Years of Ukrainian Theater (Memories and Thoughts)*. [https://chtyvo.org.ua/authors/Starytska-Cherniakhivska/Dvadsiat\\_piat\\_rokiv\\_ukrainskoho\\_teatra\\_](https://chtyvo.org.ua/authors/Starytska-Cherniakhivska/Dvadsiat_piat_rokiv_ukrainskoho_teatra_) [in Ukrainian].

Vovk, Khv. K. (1995). *Studies in Ukrainian Ethnography and Anthropology*. Art [in Ukrainian].

Отримано редакцією журналу / Received: 04.12.25

Прорецензовано / Revised: 05.12.25

Схвалено до друку / Accepted: 22.12.25

Halyna ZHUKOVSKA, PhD (Philol.), Assoc. Prof.

ORCID ID: 0000-0002-4815-8283

e-mail: gelena7g@gmail.com

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

**MYTHOLOGICAL IMAGES IN UKRAINIAN DRAMATURGY  
OF THE SECOND HALF OF THE 19TH CENTURY  
(On the example of Marko Kropyvnytsky's play "Viy"  
(based on the work of Mykola Gogol))**

**Background.** *The study of the specifics of the reproduction of mythological images in Ukrainian dramaturgy of the second half of the 19th century (using the example of Marko Kropyvnytskyi's play "Viy" (based on the work of Mykola Gogol)) is important and relevant given the significance of M. Kropyvnytskyi's activities and creativity as one of the founders of Ukrainian professional theater. Although the themes of M. Kropyvnytskyi's works are mainly events from folk life, he actively incorporates Ukrainian mythological images into his artistic world, which reflect the folk worldview and testify to the originality of Ukrainian culture.*

**Methods.** *During the research, comparative-historical (comparative), hermeneutic and structural-semiotic methods of studying and analyzing works of art were used, in particular, the specifics of the artistic reproduction of mythological images were studied. The methods used, which are based on the interpretation of the text, the identification of explicit and hidden meanings, the comparison of drama and story, allowed us to identify the peculiarities of the interpretation and transformation of mythological images in the play by M. Kropyvnytskyi.*

**Results.** *The article analyzes the artistic features of Mark Kropyvnytskyi's drama "Viy" (based on the story of the same name by M. Gogol), in particular, it examines the specifics of the reproduction of mythological images and motifs as deep symbolic systems that encode folk worldviews, beliefs, and customs. It is noted that mythological images in the drama "Viy" by M. Kropyvnytskyi expand the realistic chronotope, contribute to a deep recreation of the life and everyday life of Ukrainians in the second half of the 19th century, and the Ukrainian national character. The comparison of the prose original source and the dramatic adaptation demonstrated the productive intertextual communication of myth, epic, and drama.*

**Conclusions.** *Based on the conducted research, it was concluded that the thematic and plot organization of the works of M. Gogol and M. Kropyvnytskyi is aimed at revealing the worldview of Ukrainians, in which belief in the supernatural is deeply rooted, which formed a unique combination of pagan traditions and Christianity. Both works indicate that belief in demonic beings, "lower mythology," was of great importance to Ukrainians, was a kind of moral and ethical regulator of behavior, helped maintain customs, traditions, and social order.*

**Keywords:** *Ukrainian literature, dramaturgy, Ukrainian professional theater, mythological images, drama.*

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; в рішенні про публікацію результатів.

The author declares no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results.