Оксана ТАЛАБІРЧУК

МІФОПОЕТИКА ТВОРІВ «ЛІСОВА ПІСНЯ» ЛЕСІ УКРАЇНКИ ТА «CSONGOR ÉS TÜNDE» МІГАЯ ВЬОРЬОШМАРТІ У ПОРІВНЯЛЬНОМУ АСПЕКТІ

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.
Випуск 1(55)
УДК 821.161.2–12.09Українка:821.09(439)Вьорьошмарті

DOI: https://doi.org/10.24144/2663–6840/2026.1.(55).152–161

Талабірчук О. Міфопоетика творів «Лісова пісня» Лесі Українки та «Csongor és Tünde» Мігая Вьорьошмарті у порівняльному аспекті; кількість бібліографічних джерел – 21; мови українська, угорська.

Анотація. У статті здійснено порівняльний аналіз міфопоетики драми-феєрії «Лісова пісня» Лесі Українки та драми-казки «Csongor és Tünde» Мігая Вьорьошмарті в контексті українсько-угорських літературних взаємин. Актуальність дослідження зумовлена недостатньою розробленістю типологічних і інтертекстуальних зв'язків між українською та угорською літературами, зокрема у сфері міфопоетики, а також обмеженою взаємною рецепцією цих літератур, що значною мірою спричинена браком перекладів і слабкою представленістю відповідних текстів у науковому обігу. Обидва твори розглядаються як репрезентативні зразки романтичного та неоромантичного міфотворення, у яких фольклорно-міфологічні джерела не відтворюються безпосередньо, а зазнають глибокого індивідуально-авторського художнього переосмислення в межах національних культурних традицій.

У статті проаналізовано сакральні локуси (ліс у «Лісовій пісні» та Країну фей у «Csongor és Tünde»), образну систему та міфологічні мотиви, зокрема міфологему дерева, символіку простору й часу, а також концепт кохання як космогонічної сили, що надає буттю повноти й гармонії. Особливу увагу приділено типологічній спорідненості жіночих образів Мавки й Тюнде, які постають як уособлення сакрального світу, його життєдайної енергії та етики дару. З'ясовано, що в обох творах кохання осмислюється не лише як особисте почуття, а як онтологічний принцип, здатний трансформувати простір і відновлювати порушену космічну рівновагу.

Водночас виявлено національно зумовлені відмінності міфопоетичних моделей: у драмі Лесі Українки домінує сезонна, природно-циклічна організація художнього часу, тісно пов'язана з ритмами життя і смерті, тоді як у Вьорьошмарті визначальними є добові сакральні ритми, зумовлені опозицією світла й темряви. Наголошено також на принциповій різниці фіналів творів – трагічно-філософському в «Лісовій пісні» та романтично-гармонійному в «Csongor és Tünde», що відображає різні моделі взаємодії людини з сакральним світом. Запропонований аналіз розширює уявлення про типологічні паралелі в українській та угорській літературах і окреслює перспективи подальших компаративних досліджень у сфері міфопоетики.

Ключові слова: міфопоетика, компаративістика, романтизм, неоромантизм, сакральний простір, міфологема дерева, Леся Українка, Мігай Вьорьошмарті.

Формулювання проблеми. Типологічні та інтертекстуальні відношення української й угорської літератур, зокрема у сфері міфопоетики, на сучасному етапі залишаються малодослідженими в компаративістиці. Частково це зумовлено недостатньою взаємною рецепцією літератур, створених двома сусідніми народами, адже вони формувалися в різних мовних і культурних просторах. Вагомим чинником такої ситуації є також гостра нестача перекладів української художньої літератури угорською мовою та угорської художньої літератури українською, що суттєво ускладнює міжлітературний діалог і гальмує розвиток порівняльних студій.

З огляду на вивчення фольклорних джерел, міфологічних уявлень і філософських ідей у контексті європейської літератури, важливими для літературного процесу України та Угорщини є такі твори, як «Лісова пісня» Лесі Українки та «Csongor és Tünde» Мігая Вьорьошмарті. Обидва тексти мають виразну романтичну основу та репрезентують національно своєрідні моделі художнього осмислення міфу.

Драма-казка «Csongor és Tünde» (1831) Мігая Вьорьошмарті є одним із найвідоміших творів угорського романтизму, тоді як драма-феєрія «Лісова пісня» (1911) Лесі Українки належить до вершинних явищ українського неоромантизму. Усе це зумовлює актуальність звернення до порівняльного аналізу міфопоетики зазначених творів у контексті українсько-угорських літературних взаємин.

Аналіз досліджень. Стан наукової розробки зазначеної теми загалом залишається обмеженим, незважаючи на те, що в українськомовному науковому просторі сформувався значний корпус праць, присвячених вивченню міфопоетики драми-феєрії «Лісова пісня» Лесі Українки. Надія Колошук наголошує, що «„Лісова пісня“ не раз зіставлялася з різними творами світової літератури – як драматичними, так і прозовими», зауважуючи водночас, що «найприроднішим контекстом її прочитання є жанр драми-феєрії, який поетеса сама означила» [Колошук 2018, с. 269]. Водночас у межах українсько-угорської компаративістики та порівняльного аналізу з угорською літературою відповідні дослідження фактично відсутні.

Лесеукраїнкознавство (вживаємо цей термін услід за Оксаною Кузьмою [Кузьма 2021, с. 542]) за тривалий час розвитку збагатилося численними працями, присвяченими різним аспектам творчої спадщини письменниці. Не претендуючи на повноту охоплення наукових розвідок, зазначимо, що в міфопоетичному аспекті «Лісову пісню» досліджували Ярослав Поліщук [Поліщук 2002], Лукаш Скупейко [Скупейко 2006], Віктор Давидюк

[Давидюк 2007], Марія Моклиця [Моклиця 2011], Ольга Яблонська [Яблонська 2018] та ін.

Драма-казка «Csongor és Tünde» Мігая Вьорьошмарті також має в угорськомовному літературознавчому дискурсі широке поле інтерпретацій. Найґрунтовнішими є монографії Ернева Такснера-Товта «Rend, kételyek, nyugtalanság. A Csongor és Tünde kérdései» [Taxner-Tóth 1993] та Ференца Керийньї «Vörösmarty Mihály: Csongor és Tünde» [Kerényi 2005], а також статті Дьйордя Яношгазі [Jánosházy 1967], Іштвана Фріда [Fried 1990; 2024], Віктора Ковача [Kovács 2021], Мартона Деака [Deák 2022], З. Золтана Ковача [Z. Kovács 2024], Роберта Мілбахера [Milbacher 2024] та інших дослідників.

Мета статті, завдання. Мета статті полягає у здійсненні порівняльного аналізу міфопоетики драми-феєрії «Лісова пісня» Лесі Українки та драми-казки «Csongor és Tünde» Мігая Вьорьошмарті з метою виявлення типологічних збігів і національно своєрідних відмінностей у художньому осмисленні міфу в українській та угорській літературах доби романтизму й неоромантизму. Завдання статті полягають у виявленні міфологічних джерел, аналізі образної системи, окресленні типологічних паралелей і національно зумовлених відмінностей художнього осмислення міфу.

Методи та методика дослідження. У статті застосовано комплекс методів, що забезпечують системний порівняльний аналіз міфопоетики обох творів: компаративістський метод для встановлення типологічних й інтертекстуальних зв'язків між українським і угорським текстами; міфопоетичний метод для аналізу фольклорних і міфологічних джерел та символіки; історико-культурний метод для врахування національно-історичного контексту, а також порівняльно-типологічний аналіз для визначення спільних і національно специфічних рис міфопоетики.

Методика дослідження передбачає поетапний підхід: огляд наукових джерел, аналіз текстів творів із виділенням ключових міфологічних мотивів, порівняльне зіставлення структур і образів, а також інтерпретацію результатів із урахуванням культурного та жанрового контексту.

Виклад основного матеріалу. Типологічна спорідненість «Лісової пісні» Лесі Українки з іншими літературними творами простежується у широкому історико-літературному контексті. Л. Скупейко відзначає, що цей твір має спільні риси з низкою творів європейської літератури, «серед яких дослідники найчастіше називають «Сон літньої ночі» В. Шекспіра, «Затоплений дзвін» Г. Гауптмана, «Русалку» О. Пушкіна, «Снігуроньку» О. Островського, «Русалочку» Г. Андерсена, «Балладину» Ю. Словацького, «Зачароване коло» Л. Ріделя, «Майку» Б. Лесьмяна, «Радуз і Магулена» Ю. Зейера, «Казку про Кульбабку» Я. Квапіла, «Синю птаху» М. Метерлінка, а з українських «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського, «Над Дніпром» О. Олеся, «Мавку» І. Франка, «Казку старого млина» С. Черкасенка та ін.» [Скупейко 2006, с. 22–23].

Продовжуючи цей типологічний ряд, вважаємо доцільним залучити до порівняльного аналізу драму-казку «Csongor és Tünde» Мігая Вьорьошмарті. Наскільки дозволяє судити наявний корпус досліджень, ця типологічна паралель досі не привертала уваги ані українських, ані угорських літературознавців. Одним із можливих пояснень такого стану речей, як уже зазначалося вище, є відсутність українськомовного перекладу твору «Csongor és Tünde» Мігая Вьорьошмарті. Натомість «Лісова пісня» Лесі Українки була перекладена угорською мовою завдяки зусиллям Іштвана Ковтюка в 1994 році, проте цей переклад і дотепер залишається маловідомим для широкого читацького та наукового загалу.

Що стосується типологічних паралелей драми-казки «Csongor és Tünde» Мігая Вьорьошмарті, то в угорськомовному літературознавстві сформувалася усталена традиція простеження спорідненості цього твору з відомим міфологічним сюжетом – «Королевич Арґірус*» (угор. *Árgirus királyfi*). Найдавніший угорськомовний фрагмент цього твору відомий з пісенника Дьйордя Татроші, датованого 1618 роком («Історія про королевича на ім'я Арґірус і діву – фею, доньку короля фей»), тоді як перше друковане видання зафіксоване 1749 роком. За однією з гіпотез, твір міг бути написаний у другій половині XVI століття трансильванським автором Альбертом Ґерґеї на основі безпосереднього італійського джерела; водночас мотиви цієї історії добре відомі також у візантійській, грецькій, турецькій, румунській та південнослов'янських літературах [Magyar Nagylexikon 2001, с. 355–356].

Окрім того, дослідники звертають увагу на спорідненість окремих частин тексту з поемою «Оберон» Крістофа Мартіна Віланда, хоча відсутні достовірні відомості про те, чи був Мігай Вьорьошмарті знайомий із цим доволі відомим у свій час твором німецького письменника, який протягом тривалого періоду ставили також на сценах оперних театрів [Fried 1990, с. 328–329]. Простежується подібність драми-казки також із твором іншого угорського письменника Мігая Ернь'ї «A Tündér alma avagy Nadir és Nadine» (Яблуко феї, або Надір і Надіна) [Fried 1990, с. 330]. Угорський літературознавець Іштван Фрід слушно зауважує, що механічно зафіксовані запозичення мають переважно бібліографічну цінність і лише незначною мірою сприяють наближенню до художнього світу твору; відтак доцільніше аналізувати не окремі запозичення, а спосіб творчого переосмислення традиції у поетичному світі Вьорьошмарті.

Погоджуючись із цією позицією, зазначимо, що звернення до типологічних паралелей потребує врахування не лише сюжетно-мотивних збігів, а й обставин творчого народження обох текстів, зокрема характеру авторського імпульсу та способу актуалізації міфологічного матеріалу. Саме ці чинники дозволяють глибше осмислити специфіку міфопоетичного мислення письменників і з'ясувати, яким

* Переклад з угорської мови українською тут і далі здійснено нами.

чином традиційний міф набуває індивідуально-авторського звучання в межах кожного твору. У цьому контексті показовим є процес написання «Лісової пісні» Лесею Українкою, засвідчений у її епістолярній спадщині. Як відомо з її листа до молодшої сестри, вона написала «Лісову пісню» за короткий час у стані інтенсивного творчого піднесення: «Мушу признати, що таки й ся нова драма (що тепер посилаю – «Лісова пісня») стала мені трохи на заваді. Правда, писала я її дуже недовго, 10–12 днів, і не писати ніяк не могла, бо такий уже непереможний настрій; але після неї я була хвора і досить довго «приходила до пам'яті»» [Українка 1966, с. 158]. Джерелом натхнення для письменниці стали спогади з дитинства, що актуалізувалися під час перебування у м. Хоні (Грузія). Отже, імпульсом до створення твору були не запозичення з інших літературних джерел, а власний життєвий досвід, емоційна пам'ять і глибинне засвоєння народної міфології. У листі до матері Леся Українка згадує: «Мені здається, що я просто згадала наші ліси та затужила за ними. А то ще я й здавна тую мавку «в уме держала», ще аж із того часу, як ти в Жабориці мені щось про мавок розказувала, як ми йшли якимсь лісом з маленькими, але дуже рясними деревами. Потім я в Колодяжному в місячну ніч бігала самотою в лісі (ви того ніхто не знали) і там ждала, щоб мені привиділася мавка. І над Немічним вона мені мріла, як ми там ночували – пам'ятаєш? – у дядька Лева Скулинського… Видно, вже треба було мені її колись написати, а тепер чомусь прийшов «слушний час» – я й сама не збагну, чому. Зчарував мене цей образ на весь вік…» [Українка 1966, с. 159]. Тож, як засвідчують наведені епістолярні фрагменти, створення «Лісової пісні» стало для Лесі Українки виявом внутрішнього міфотворчого імпульсу, сформованого на основі особистих переживань і тривалого засвоєння народно-міфологічної традиції. Варто відзначити, що Леся Українка розмірковувала над жанром драми-феєрії та імпонував їй німецький термін *Märchendrama*, тобто драма-казка, згідно з термінологією Гауптмана [Українка 1966, с. 158].

Таким чином, звернення Лесі Українки до жанрового означення Märchendrama у термінології Гауптмана підтверджує не лише її обізнаність із німецькомовною драматургійною традицією, а й включеність у ширший європейський дискурс осмислення казково-міфологічної драми як самодостатньої естетичної форми. У цьому сенсі й звернення Мігая Вьорьошмарті до жанру казки також є свідченням свідомо обраної художньої моделі, актуалізованої в контексті національних і загальноєвропейських літературних тенденцій. За спостереженнями І. Фріда, М. Вьорьошмарті використовував у власній практиці жанр казки, зокрема казки про фею (угор. *tündérmese*), під впливом інтересу до цього жанру в угорській літературі, який простягався також на австрійську та німецькомовну традицію. У той період в Угорщині виходили друком збірники угорських казок, хоча й німецькою мовою, а також переклади німецьких казок угорською. Літературознавець підкреслює, що «потужне звернення Вьорьошмарті до казки було не (лише) блискучим інтуїтивним відчуттям загалом поширеного, частково модного жанру, а свідомою спробою поета, який добре відчував тенденції епохи, використати цю моду на високому рівні та популяризувати її у різних жанрах (у віршованому епосі, казковій новелі, філософській казковій п'єсі)» [Fried 1990, с. 343]. Як слушно відзначає М. Деак, М. Вьорошмарті не прагнув оновлення текстуального першоджерела, натомість «він використовує його як інструмент, щоб виявити за ним інший смисловий шар. Це унікальна спроба, здійснена засобами поетичного мовлення, наново відтворити надзвичайно туманний і далекий давній угорський праміф, основні мотиви якого автор сподівається віднайти в народній поезії, а в її межах – передусім у скарбниці народних казок» [Deák 2022, с. 15].

Отже, кожен із зазначених митців створив свій твір у межах романтичної парадигми, яка актуалізувала казку як універсальну художню модель осмислення міфологічного досвіду та як форму поєднання національно-фольклорної традиції з європейськими естетичними тенденціями.

Як у «Лісовій пісні», так і в «Csongor és Tünde» відсутнє безпосереднє відтворення конкретного міфу; натомість відбувається творче перетворення міфологічних джерел і фольклорної традиції в індивідуально-авторський художній світ, що засвідчує наявність суб'єктивного, національно специфічного міфотворення. Міфологічним підґрунтям обох аналізованих текстів постає дохристиянська (поганська) система уявлень, репрезентована не як історично реконструйована релігія, а як художньо змодельований ідеальний світ. Ярослав Поліщук відзначає, що міф поганства розбудовувався пізніми романтиками на матеріалі усної народної творчості, а саме: казок, легенд, переказів та найдавніших епосів й він «давав змогу вільно творити авторську візію, не сковуючи себе переосмисленням культурного досвіду багатьох поколінь письменників [Поліщук 2002, с. 356]. Слушною нам видається теза літературознавця про появу в літературі ідеального світу язичества, «модель якого в кожному конкретному випадку належить до прерогатив авторського *я*» [Поліщук 2002, с. 356–357]. Хоча Я. Поліщук розробляє концепцію міфу поганства та неопоганства на матеріалі українського модернізму, його спостереження видаються релевантними й для аналізу художнього світу драми-казки «Csongor és Tünde» М. Вьорьошмарті, оскільки в обох випадках ідеться про створення ідеалізованої моделі язичницького світу як простору вільного авторського міфотворення в межах романтичної естетики. З огляду на ґрунтовну розробленість драми-феєрії «Лісова пісня» в українському літературознавстві, у межах цієї статті не передбачено детального текстуального аналізу твору; натомість основну увагу зосереджено на сюжетно-міфопоетичному аналізі драми-казки «Csongor és Tünde» Мігая Вьорьошмарті.

Дійовими особами твору є молодий панич Чонгор (*угор. Csongor*); мандрівники – Купець

(*угор. Kalmár*), Правитель (*угор. Fejedelem*), Вчений (*угор. Tudós*); землероб Болґо (*угор. Balga*), а пізніше слуга Чонгора; продавець Дімітрі; чортенята – Куррах (*угор. Kurrah*), Берреґ (*угор. Berreh*), Дуззоґ (*угор. Duzzog*); фея Тюнде (*угор. Tünde*); дружина Болго та водночас слуга Тюнде – Ілма (*угор. Ilma*); відьма Мірідь (*угор. Mirígy*); персонаж молодої дівчини на ім'я Легковажна (*угор. Ledér*); феї та охоронні духи (*угор. Tündérek, Nemtők*). Твір супроводжується авторською приміткою: *з часів поганських кунів*. Зазначимо, що куни – тюркомовний кочовий народ, який наприкінці X століття з'явився на північному сході від Пекіна в Китаї, а на початку II тисячоліття – у Західному Сибіру. Із середини XI століття куни вступають у безпосередні контакти з європейськими народами; зокрема, за правління угорського короля Іштвана II у XII столітті вони переселялися невеликими групами на територію Угорського королівства. Після певного відступу куни були повторно запрошені до Угорщини у 1243 році королем Белою IV. Це був язичницький кочовий народ, основним заняттям якого було скотарство [Magyar néprajzi lexikon].

Зазначена авторська ремарка не є суто хронологічною чи декоративною деталлю, а виконує важливу семантичну функцію, безпосередньо вказуючи на язичницький світоглядний горизонт твору. Апеляція до «поганських кунів» актуалізує дохристиянський культурний шар, у межах якого міфологічні істоти, фантастичні персонажі та сили надприродного постають не як алегорії чи умовні символи, а як органічні складники художньо змодельованої реальності. Саме в цьому язичницькому просторі знімається жорстка межа між людським і надприродним світами, що є характерною ознакою романтичної міфопоетики.

Сюжет твору зосереджений навколо молодого панича Чонгора, який шукає кохання та, разом із ним, людське, земне щастя. Уже на початку драми герой окреслює стан екзистенційної незадоволеності та духовної туги, що зумовлює його подальші мандри:

«Minden országot bejártam, *Я обійшов усі краї,*
Minden messze tartományt, *Усі далекі провінції,*
S aki álmaimban él, *І ту, що в снах моїх живе –*
A dicsőt, az égi szépet *Славну, небесно прекрасну –*
Semmi földön nem találtam. *Я на землі не знайшов.*
Most mint elkapott levél, *Тепер, наче зловлений лист,*
Kit süvöltve hord a szél, *Якого свистячим вітром несе,*
Nyugtalan vagyok magamban, *Я неспокійний у собі,*
Örömemben, bánatomban, *У радості й у смутку,*
S lelkem vágy szárnyára kél» [Vörösmarty 1977, c. 9].
І бажання душі моєї здіймається на крила (переклад наш).

Втіленням його прагнень постає чарівна фея Тюнде, котра також прагне бути з Чонгором. Однак на шляху до їхнього єднання стоять сили Світанку – світу фей, де діють власні сакральні закони, і жінкам заборонено вступати в тілесну близькість із чоловіками, – а також зла чарівниця Мірідь, що намагається роз'єднати закоханих, аби мати доступ до золотих яблук із чарівного дерева. Ця боротьба виявляє структуру твору як поєднання людського та надприродного світів: фейський світ постає як автономний, сакральний простір із власною ієрархією, законами і заборонами, в якому персонажі не просто діють, а переживають символічні, міфологічно заряджені випробування. Незважаючи на всі перешкоди, Чонгор вирушає у віддалений позаземний простір і, подолавши низку випробувань, знаходить Тюнде, яка зрештою обирає життя в людському світі як земна істота позбавлена вічного життя. Таким чином, драма-казка завершується щасливо, водночас реалізуючи одну з ключових міфопоетичних функцій романтичної драматургії: через зіткнення світу людей і світу фей відтворюється універсальна модель гармонії між земним і надприродним, а традиційні язичницькі мотиви набувають індивідуально-авторського осмислення.

У драмі-казці органічно співіснують два світи – земний і небесний, або, за авторським означенням, Країна (батьківщина) фей (угор. Tündérhon). Точне місце розташування Країни фей залишається невизначеним і загадковим: це позаземний, сакральний простір, до якого не сягають природні стихії – ані вітер, ані вода. Тюнде так окреслює його недосяжність:

«Ah, ne újítsd kínomat: *Ах, не оновлюй муки мої:*
A madárnak tolla van, *У птаха є крила –*
S nem repülhet annyira; *Та він не злітає так високо;*
A folyamnak árja van, *У річки є течія –*
S nem foly árja oly tova. *Та й вона не плине так далеко.*
Zúgva kél a fergeteg, *Буря з громом здіймається,*
S Tündérhonban üdlakig, *Та до осель Країни фей,*
Hol magányos búm lakik, *Де самотній смуток живе,*
Míg elér, alig piheg; *Ледь-ледь доходить, знемагає;*
Gyenge szellőként lebegvén *Наче слабкий вітерець ширяє*
A legifjabb rózsa keblén, *На грудях наймолодшої троянди*
Mint sohajtás, úgy hal el. *І, мов зітхання, зникає.*
A kis illatajku méh, *Маленька, пахучоуста бджола,*
Mely az ifju rózsa keblén *Що на грудях юної троянди*
Álmodozva ringadoz, *Сонно колишеться,*
Föl nem ébred, nem gyanítja, *Не прокинеться й не здогадається,*
Hogy vihar fuvalma volt, *Що то подих бурі був,*
Mely miatt az ág hajolt. *Який гілку сколихнув.*
Így, hová sebes madár, *Тож туди, куди ані швидкий птах,*
Fergeteg, viz el nem érnek, *Ані буря, ані вода не дістають,*
Kedves, ah, hogyan jöhetnél. *Милий, ах, як ти б міг прийти?*
Értem sors bitangja lennél!» [Vörösmarty 1977, c. 23]
Заради мене ти б став вигнанцем долі!

Чонгор намагається випитати в Ілми шлях до Країни фей, однак жінка уникає прямої відповіді: наближається світанок, і вона має перетворитися на лебедя, а в теплу пору, за її словами, важко пересуватися небесами. Зрештою Ілма все ж указує напрям у формі загадки:

«Sík mezőben hármas út, *На рівному полі – три шляхи:*
Jobbra, balra szertefut, *Один праворуч, другий ліворуч навтіки,*
A középső célra jut» [Vörösmarty 1977, c. 25].
А середній веде до мети.

Чонгору вдається дістатися Країни фей завдяки чарівному бочкору (різновиду постолів), викраденому в чортів. Сам герой не цілком усвідомлює момент переходу: він не знає, чи справді потрапив туди, чи лише пережив видіння. Цей перехід постає як миттєвий імпульс – «наче думка» або «наче промінь», що переносить його із земного світу в інший вимір. Опинившись у Країні фей, Чонгор сприймає реальність як всеохопне бачення: перед ним постає безмежне «велике обличчя» з мільйонами очей, у якому водночас відкривається весь світ – прекрасний, досконалий і такий, що не піддається раціональному осмисленню. І раптом він ніби падає у світ (батьківщину) Світанку, який складає чарівний будинок, увінчаний зіркою та оточений садом фей. Цей часопростір, попри красу, має суворі заборони: дівчина не має права ні заговорити, ні тим більше поцілувати свого коханого. Ця традиція бере свій початок із першої закоханої пари, чиї обличчя після промовлених слів спалахнули рум'янцем, гарнішим за сам Світанок. Відтоді лише рівно опівдні, коли Світанок мандрує на інший край землі, любов крадькома приходить у сад і дарує закоханим коротку, але солодку годину зустрічі. Також варто відзначити, що різні світи в драмі сприймаються персонажами дуже природньо, нікого не лякає, не дивує наявність іншого світу, окрім земного. І загалом оце співіснування, одночасна наявність різних вимірів є природньою та гармонійною.

Таку гармонійність простежуємо й у «Лісовій пісні» Лесі Українки, однак вона має інший онтологічний статус. Якщо у Вьорьошмарті гармонія сакральних і земних вимірів постає як первісна даність міфологічного космосу, то в драмі-феєрії Лесі Українки вона проблематизується й набуває динамічного характеру. Я. Поліщук відзначає, що письменниця «сприймає гармонію світу (ту, яка підтримується у первісній міфології) лише як прообраз новітньої гармонії, яку здатна утвердити лише істота вищого порядку, людина (на відміну від героїв первісної міфології, які відкривають гармонію світотворення або відновлюють її, тут ідеться власне про *створення* нової гармонії)» [Поліщук 2002, с. 361].

Можемо простежити, що міфологічні простори Країни фей у драмі-казці «Csongor és Tünde» Мігая Вьорьошмарті та лісовий світ Мавки в «Лісовій пісні» Лесі Українки функціонують як автономні сакральні локуси, що протистоять буденному людському простору. Обидва світи вибудовуються на засадах язичницького світовідчуття та репрезентують архаїчну модель Всесвіту. Символіка «Лісової пісні» розгортається у підпорядкуванні астробіологічному ритмові – зміні пір року [Скупейко 2006, с. 24], що зумовлює циклічну організацію художнього часу та корелює з природним колообігом життя, вмирання й оновлення. Натомість події драми «Csongor és Tünde» чітко детерміновані добовими ритмами – зміною дня і ночі, світанку та полудня, які набувають сакрального значення й регламентують можливість або неможливість любовного поєднання. Отже, якщо в «Лісовій пісні» домінує сезонна модель часу як вияв космічного порядку природи, то у Вьорьошмарті визначальною постає добова модель, пов'язана з ритуалізованою опозицією світла й темряви.

Країна фей постає як віддалений, майже недосяжний простір, до якого не сягають стихії земного світу – вітер, вода, буря. Його локалізація навмисно розмита й окреслюється через поетичні метафори відчуження та недосяжності. Аналогічно ліс у «Лісовій пісні» функціонує не лише як географічне місце, а як сакральна територія, відокремлена від людського світу часовими, просторовими та онтологічними межами. Потрапляння людини до цього простору можливе лише за умови особливого внутрішнього налаштування або духовної відкритості. Водночас і Країна фей, і ліс Мавки виконують ініціаційну функцію. Для Чонгора шлях до Країни фей є випробуванням і духовним пошуком, який передбачає вибір «середнього шляху» як шляху істини. Для Лукаша ліс стає простором духовного пробудження, де він уперше стикається з альтернативною системою цінностей, що протистоїть утилітарному світогляду людського суспільства.

Спорідненими є образи Тюнде й Мавки у зазначених творах. Фольклорну модель образу мавки дослідники пов'язують передусім із міфологемою такого дерева, «яке виросло з людини, принесеної в жертву, – мотив загальновідомий в українській уснопоетичній і літературній традиції. Саме українська народна символіка дерева-жертви, дерева-дівчини (тополя, береза, калина та ін.), покладена в основу образу Мавки, й визначає його художню семантику» [Скупейко 2006, с. 24]. Образ Тюнде також тісно поєднаний із міфологемою дерева, адже її *місія/робота* полягала тому, щоб збирати під пеленою ночі із чарівної яблуні золоті плоди та відносити їх у Країну фей. Коли вона підходила до дерева, усі земні істоти впадали у глибокий сон, тому ніхто інший не міг дістатися до чарівних яблук. Саме з образу цього дерева починається твір, коли Чонгор, мандруючи, натрапляє на це дерево та прив'язану до нього відьму Мірідь, яка вже довгий час марно силується заволодіти чарівними плодами, бо і її щоночі морить сон:

«*Ah, de mit látok? középen Ах, та що я бачу? Посередині*

Ott egy almató virít, Там яблуня розквітла,

Csillag, gyöngy és földi ágból, Із зірки, перлів і земної гілки –

Három ellenző világból, З трьох різних світів,

Új jelenség, új csoda. Нове явище, нове диво.

S aki ott kötözve űl, А та, що там сидить зв'язана, –

A gonosz, kaján anyó, Лиха, зловтішна стара,

Nénje tán a vén időnek, Можливо й тітка старого Часу,

Mint leláncolt fergeteg Мов скутий буревій,

Zsémbel és zúg; mit jelent ez? Бурчить і гуде; що це означає?

Vén Mirígy – » [Vörösmarty 1977, с. 9] *Старезна Мірідь –*

Ця яблуня росте на пустці, яку люди називають *відьомський пагорб*, де лише гіркі трави й дике

зілля росло. Квіти яблуневого цвіту мають сріблястий відтінок і кожна містить коштовний камінь, який уночі виростає в маленьке яблуко. Відьма здогадується, що:

«Innen tündér szép leányzó, *Звідси чарівно вродлива дівчина-фея,*
Aki e fát ülteté tán, *Та, що, може, й посадила це дерево,*
Hordja vissza, mint sajátját, *Відносить назад, мов свій власний,*
Az arany gyümölcsöt is» [Vörösmarty 1977, с. 14]. *І золотий плід також.*

Тож розуміємо, що золоте яблуко не може бути привласнене людьми чи демонами – воно належить лише істоті того самого сакрального порядку, що й дерево (Ілма, уже перенесена до світу фей, також не змогла дістати яблука й відзначила, що не для людей воно росте). Це ще раз підкреслює автономність Країни фей як замкненого язичницького простору, де діє принцип *подібне належить подібному*.

Відзначимо, що в угорськомовному літературознавстві, услід за І. Фрідом, закріпилася традиція трактувати образ яблуні у тривимірному просторі земного буття, казкового та міфічного. Відповідно, яблуня в земному бутті є звичайною яблунею, у казковому світі – місцем, де родить омріяний і такий, що потребує захисту, чудесний плід, а на міфічному рівні – віссю світу, власне Світовим деревом [Deák 2022, с. 17]. І це дерево посадила на землі Тюнде, тобто вона, якщо мислити в ширшому контексті, принесла у цей мирський світ частинку небесного саду, тож цей образ можна інтерпретувати як художню модель небесного раю, символічно перенесеного в земний простір. Й оскільки Тюнде посадила його заради кохання, то мовиться про те, що для людей ще не все втрачено. У цьому контексті показовою є теоретична рефлексія самої Лесі Українки над образом земного раю як архетипом утопічного мислення. У статті «Утопія в белетристиці» Леся Українка розпочинає виклад думки з опису земного раю як найдавнішого відомого нам типу утопії та зазначає, що «і в міру зросту людського інтелекту той міф про рай усе більше приймав форму ідеалу прийдешнього, а не минулого життя людськості, вертався з неба на землю, зміняв свої барви і свій зміст, приймав сторонні, часом чужі його первісній концепції елементи, аж поки перетворився в новітню белетристичну утопію, що дуже помалу визволилася з-під впливу свого стародавнього прототипу і то більше формою, ніж основним змістом» [Українка 1966, с. 58–59].

Отже, і в «Csongor és Tünde», і в «Лісовій пісні» жіночий міфологічний образ виявляється нерозривно пов'язаним із деревом як сакральним центром простору. Якщо в українській традиції дерево-жертва постає як наслідок метаморфози людського життя в природну форму буття, то в угорській романтичній моделі яблуня Тюнде є радше знаком первинної космічної гармонії, що поєднує різні рівні світобудови. Не випадково яблуня у Вьорьошмарті постає «з трьох світів» – зоряного, коштовного й земного, – утворюючи вертикаль сакрального світу, доступ до якої мають лише істоти фейського порядку. Якщо в українській традиції дерево-жертва постає як наслідок метаморфози людського життя в природну форму буття, то в угорській романтичній моделі яблуня Тюнде є актом сакрального творення – знаком первинної космічної гармонії, що поєднує різні рівні світобудови.

Водночас Тюнде, як і Мавка, закохується в земного юнака. Вона забирає із собою до Країни фей жінку на ім'я Бьошке (угор. Böske) не лише з метою служіння, а насамперед прагнучи, щоб та розповідала їй якомога більше про панича Чонгора. Разом із новим статусом Тюнде надає їй і нове ім'я – Ілма, яке, за логікою твору, більше пасує мешканці вищого, сакрального світу. Самій Ілмі Тюнде пояснює, що головним скарбом посадженого нею дерева є не золотий плід, а кохання. Саме цей ідеалізований світ мрій про любов і гармонію спонукає її зійти у далекі, пустельні землі людського буття. Текст демонструє символічну функцію Ілми як посередниці між світом людей і Країною фей. Вона стає носієм любовного послання, уособлюючи гармонію між сакральним і земним просторами. Саме через неї Чонгор може пережити любовне відчуття в умовах обмежень, накладених законами фейського світу:

«Ilma Ілма
Engedd hát, hogy én öleljem. *Дозволь, щоб я обійняла його.*
Tünde Тюнде
Áldott, kedvező szerencse, *Благословенна, щаслива доле,*
Mint köszönjem ezt neked!» [Vörösmarty 1977, с. 18]. *Як же мені подякувати тобі за це!*

Тюнде знає про силу кохання і впевнена, що закохані «носять у очах зірку», тож для них не страшні темрява й пітьма – вони знайдуть свого коханого. Заради кохання вона готова відмовитися від безсмертя, подібно до того, як Мавка готова була померти, коли Лукаш сказав, що зацілує її насмерть:

«Ні, я не можу вмерти… а шкода…
Лукаш
Що ти кажеш? Я не хочу!
Навіщо я сказав?!
Мавка
Ні, се так добре –
Умерти, як летюча зірка…»
[Українка 1976, с. 234].

Мавка, як і Тюнде, знемагає від кохання. Вона ледве може перечекати ніч, щоб знову побачити Лукаша. Для Тюнде день є довгим і важким; лише вночі біля дерева вона може лежати на грудях Чонгора й надсилати йому щасливі сни. Про важливість кохання як однієї з умов повноти й радості буття свідчать і слова Ілми, яка зауважує, що життя на землі є нудним і порожнім для тих, хто не кохає або кого не кохають. Побачивши в оракулі фальшиве пророцтво свого нещасливого спільного життя з Чонгором, навмисно наслане злою Мірідь, Тюнде намагається шукати допомоги в безсмертної Ночі.

Проте одвічна богиня виявляється невблаганною: за прагнення земного щастя Тюнде виганяють із Країни фей і прирікають на смертне, людське існування. Вона повертається до посадженого нею дерева й пророкує: якщо все ж таки пророцтво брехня й щастя та кохання чекає на неї й Чонгора, хай ця пустка процвітає, якщо ж ні – то хай це дерево кохання висохне:

«Akkor váljék bár örökre *Нехай же хоч і навіки*
A természet hervataggá, *Природа зів'яне, зістаріє,*
S bú és bánat lakja azt, *І смуток, і туга оселяться в ній,*
De ha boldogúl szerelmem, *Та якщо кохання моє щасливе –*
Akkor itt e puszta domb *Хай тут, на цім пустельнім пагорбі,*
Fénylakommal díszesedjék; *Спалахне світле свято.*
E vadon, mely mint ijesztő, *Ця глушина, що лякає,*
Áll a néma sivatagban, *Стоїть німо серед пустелі,*
És a hajdan ékes kertnek *І шляхи колишнього пишного саду*
Már benőtte útait, *Вже заросли травою, –*
Akkor mint egy éden álljon, *Хай знову, мов Едем, постане,*
S benne e kicsinded élet, *І в ньому це крихітне життя*
Mint egy rózsa, úgy virítson *Хай, мов троянда, розквітне*
Csermelyárnak partjain. *Над берегами дзюркотливого струмка.*
Harmat gyöngye hullja meg, *Нехай роса обсипле його перлами,*
Ifju napfény melegítse, *Юне сонце зігріє,*
Égi szellő hűtögesse, *Небесний вітер освіжить,*
S méhajakkal, mézajakkal *А любов медовими, бджолиними вустами*
Lopja róla hajnalonként *Щоранку крадькома*
A szerelem csókjait. *Зриватиме з нього свої поцілунки.*
S hervadása érje bár: *І навіть якщо зів'яне воно –*
Szép volt, s édes illatú. *Воно було прекрасне й солодко пахло.*
De jer, Ilma, félre innen, *Та ходім, Ілмо, звідси вбік,*
Várjuk, mit hoz a szerencse» [Vörösmarty 1977, с. 140–141]. *Почекаймо, що принесе фортуна.*

У «Csongor és Tünde» сила кохання постає як космогонічний чинник, здатний відновлювати порушену рівновагу буття: навіть пустельний пагорб, дикий, занедбаний простір може перетворитися на Едем, якщо в ньому здійсниться любов. Кохання тут мислиться не як приватне почуття, а як життєтворча енергія, що «оживляє» природу, надає сенсу простору й часу, повертає світові гармонію. Природа реагує на стан душі закоханого: вона або хиріє, або розквітає разом із ним.

Аналогічну модель бачимо й у «Лісовій пісні». Мавка як істота лісового, сакрального світу буквально оживляє простір людського життя: хата Лукаша і його матері прикрашається квітами, нива родить краще, ніж будь-коли раніше, світ стає щедрим і світлим. Ці зміни не є результатом праці чи господарської доцільності – вони є наслідком присутності любові та гармонії між людиною і природою. Коли ж цей зв'язок руйнується, природа знову втрачає життєдайну силу, світ «пустіє».

Отже, і Тюнде, і Мавка виступають медіаторами між космосом і хаосом, між життям і занепадом. Їхнє кохання не лише особисте, а онтологічне: воно здатне трансформувати простір, «одухотворювати» матеріальний світ і повертати йому первісну повноту буття. Саме в цьому виявляється глибинна міфопоетична спорідненість обох творів: любов мислиться як першооснова життя, сила, що робить світ живим – або залишає його мертвим.

Тюнде, як і Мавка, уособлює безкорисливу, дарувальну природу сакрального світу, що протистоїть утилітарному, прагматичному мисленню людей. Їхня доброта не має характеру моральної настанови чи етичного вибору – вона онтологічна, закладена в самій сутності цих персонажів як істот іншого порядку буття.

Мавка живе за логікою дару: вона віддає любов, красу, пісню, життєву силу, не вимагаючи нічого навзаєм. Її існування не спрямоване на користь, володіння чи накопичення – навпаки, будь-яка спроба «привласнити» її світ (зрубати дерево, підпорядкувати ліс господарським потребам) руйнує саму можливість гармонії. Подібно й Тюнде не прагне володіти золотими яблуками як матеріальною цінністю: вони є частиною космічного порядку, ритуального обігу, а справжнім скарбом вона називає кохання. Її нічна місія не спрямована на зиск, а на підтримання рівноваги сакрального світу.

Важливо, що в обох творах ця безкорисливість вступає у конфлікт із людським або демонічним прагненням привласнення. У «Лісовій пісні» це проявляється в намаганні вписати Мавку в систему селянської доцільності, у «Csongor és Tünde» – у марних спробах Мірідь чи земних істот заволодіти золотими плодами. Світ Тюнде й світ Мавки чинять опір логіці користі, адже їхня етика ґрунтується на дарі, любові та внутрішній свободі.

Таким чином, Тюнде й Мавка постають не лише як персонажі-кохані, а як втілення доброти самого буття, його щедрості й відкритості. Їхня безкорисливість – це ознака ідеального, язичницько-міфологічного світу, в якому добро не є результатом вибору, а формою існування.

В обох творах надприродні істоти діють за принципом «свій – чужий», де вирішальним є не мораль у християнському розумінні, а належність до певного сакрального порядку. У «Csongor és Tünde» чортенята (Куррах, Беррег і Дуззоґ), попри їхню карнавальну, гротескну природу, зрештою стають інструментом відновлення справедливості у фейському світі: вони ловлять Мірідь – істоту деструктивну, що порушує космічну рівновагу, – і переходять на службу до Тюнде. Таким чином хаотичні сили інтегруються в упорядкований сакральний простір, стаючи його охоронцями.

Аналогічну функцію виконує й міфологічне оточення Мавки у «Лісовій пісні». Лісовик і Куць мстять за неї, відстоюючи честь і цілісність лісового світу, тоді як Перелесник рятує Мавку, не дозволяючи їй остаточно загинути. Ці персонажі не є «добрими» чи «злими» в етичному сенсі, проте вони беззастережно стають на бік своєї – істоти, що уособлює сам дух лісу. Їхні дії є формою міфо-

логічної справедливості, де порушення гармонії неминуче викликає відповідь з боку сакральних сил.

Отже, в обох текстах бачимо, що міфологічний світ не є пасивним тлом для людської драми. Він активно реагує на порушення власних законів і захищає своїх носіїв. Солідарність чортенят із Тюнде та лісових істот із Мавкою засвідчує цілісність і самооборонну здатність сакрального простору, у якому кожен елемент – від феї до демона – виконує функцію підтримання космічного порядку.

Незважаючи на ідейно-тематичну та образну спільність обох текстів, слід наголосити на їхніх суттєвих відмінностях. Твір Вьорошмарті значно глибше занурений у космогонічний міф і наділений меншою кількістю типово людських характеристик, ніж драма Лесі Українки. Водночас найпомітнішою відмінністю між творами є розв'язка: у Вьорошмарті вона вибудувана в дусі happy end, тоді як у «Лісовій пісні» фінал має трагічно-філософський характер.

Висновки. Порівняльний аналіз міфопоетики драми-феєрії «Лісова пісня» Лесі Українки та драми-казки «Csongor és Tünde» Мігая Вьорьошмарті засвідчив наявність глибокої типологічної спорідненості цих творів, зумовленої спільною романтичною парадигмою та зверненням до язичницько-міфологічного світобачення. Обидва тексти репрезентують авторські моделі сакрального світу, який постає як альтернативний щодо буденного, утилітарного простору людського буття та функціонує за власними космічними законами.

З'ясовано, що в обох драмах міф не відтворюється безпосередньо, а зазнає глибокого художнього переосмислення, стаючи основою індивідуально-авторського міфотворення. Як у Лесі Українки, так і у Мігая Вьорьошмарті язичницький світ не є реконструкцією історичної релігії, а постає як естетично змодельований ідеальний простір гармонії, у межах якого надприродне й людське перебувають у складній, напруженій, проте плідній взаємодії. Важливу роль у цій моделі відіграють сакральні локуси — ліс у «Лісовій пісні» та Країна фей у «Csongor és Tünde», що виконують ініціаційну функцію й стають просторами духовного випробування та трансформації для людських персонажів.

Особливу увагу в статті приділено типологічній спорідненості жіночих образів Мавки й Тюнде, які постають як уособлення сакрального світу, його життєдайної енергії та етики дару. Їхній зв'язок із міфологемою дерева акцентує космічний вимір жіночого начала, тоді як кохання до земного чоловіка набуває онтологічного значення, перетворюючись на силу, здатну змінювати простір і відновлювати порушену рівновагу буття. В обох творах кохання осмислюється не як приватне почуття, а як космогонічний принцип, що оживляє світ і надає сенсу існуванню.

Компаративний аналіз дозволив також виявити національно зумовлені відмінності міфопоетичних моделей. У «Лісовій пісні» домінує сезонна, природно-циклічна організація часу, пов'язана з астробіологічними ритмами й ідеєю вічного колообігу життя, смерті та відродження. Натомість у «Csongor és Tünde» сакрального значення набувають добові цикли – зміна дня і ночі, світанку й полудня, що регламентують можливість любовного єднання та визначають структуру міфологічного часу. Відмінною є й жанрово-філософська тональність фіналів: якщо драма Вьорьошмарті завершується в дусі романтичного утвердження гармонії між земним і надприродним світами, то фінал «Лісової пісні» має трагічно-філософський характер і підкреслює крихкість цієї гармонії в умовах людського буття.

Отже, зіставлення «Лісової пісні» Лесі Українки та «Csongor és Tünde» Мігая Вьорьошмарті засвідчує водночас універсальність міфопоетичного мислення європейського романтизму й неоромантизму та національну своєрідність його художніх реалізацій в українській та угорській літературах. Запропонований у статті підхід розширює горизонти українсько-угорських компаративних студій і окреслює перспективи подальших досліджень у сфері міфопоетики, інтеркультурного діалогу та типології романтичних художніх моделей.

Література

1. Давидюк В.Ф. Позатекстова міфологія «Лісової пісні». *Концепції і рецепції*. Луцьк: Твердиня, 2007. С. 135–141.

2. Колошук Н. Порівняльне літературознавство: посібник для вищих навчальних закладів. Київ: Видавничий дім «Кондор», 2018. 424 с.

3. Кузьма О. Творчість Лесі Українки в літературознавчому дискурсі XXI століття. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія*. Ужгород, 2021. Випуск 1(45). С. 542–548.

4. Леся Українка. Зібрання творів у 12-ти томах. Київ: Видавництво «Наукова думка», 1976. Т.5. 336 с.

5. Леся Українка. Про мистецтво. Київ: Мистецтво, 1966. 299 с.

6. Моклиця М.В. Естетика Лесі Українки (контекст європейського модернізму). Луцьк: ВНУ ім. Лесі Українки, 2011. 242 с.

7. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. 392 с.

8. Скупейко Л.І. Міфопоетика «Лісової пісні» Лесі Українки. Київ: Фенікс, 2006. 416 с.

9. Яблонська О. «Лісова пісня» Лесі Українки як міфологема «смерть – воскресіння». *Knowledge, Education, Law, Management*. 2018. № 4 (24). С. 286–295. URL: https://zenodo.org/records/2592659.

10. Deák M. Taníthatatlan klasszikusok? A mitikus funkció működése a Csongor és Tündében. *Új pedagógiai szemle*. 2022. 72. évf. 7–8. sz. O. 11–29. URL: https://epa.oszk.hu/00000/00035/00241/pdf/EPA00035_

upsz_2022_07–08_011–029.pdf.

11. Fried I. A Csongor és Tünde forrásvidékéhez. *Irodalomtörténet*. 1990. 71, 2–4. sz. O. 328–347. URL: https://epa.oszk.hu/02500/02518/00258/pdf /EPA02518_irodalomtortenet_1990_02–04_328–347.pdf.

12. Fried I. Vörösmarty Mihály és az európai romantikus mozgalmak. *Alföld*. 2024. 75. évf. 1. sz. O. 37–64. URL: https://epa.oszk.hu/00000/00002/ 00306/pdf/EPA00002_alfold_2024_01_037–057.pdf.

13. Jánosházy G. A csongor és Tünde értékeléséhez. *Irodalomtörténeti Közlemények*. 1963. 67. évf. 1. füzet. O. 29–43. URL: https://epa.oszk.hu/00000/00001/ 00229/pdf/itk_EPA00001_1963_01_029–043.pdf.

14. Kerényi F. Vörösmarty Mihály: Csongor és Tünde. Budapest: Akkord Kiadó, 2005. 87 o.

15. Kovács V. Az intrikusfigurák karakterológiai azonosságai William Shakespeare Szentivánéji álom és Vörösmarty Mihály Csongor és Tünde című drámájában. *Irodalomtörténeti Közlemények*. 2021. CXXV. évfolyam 4. szám. O. 434–451. URL: https://real-j.mtak.hu/16926/13/ItK_2021_4_beliv.pdf.

16. Magyar Nagylexikon. Második kötet. And-Bag. Budapest: Magyar Nagylexikon Kiadó, 2001. O. 355–356.

17. Magyar néprajzi lexikon. URL: https://www.arcanum.com/en/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-neprajzi-lexikon-71DCC/k-72CDA/kunok-73124/.

18. Milbacher R. A Csongor és Tünde mint „románto” mítosz. *Alföld*. 2024. 75. évf. 1. sz. O. 64–77. URL: https://epa.oszk.hu/00000/00002/ 00306/pdf/EPA00002_alfold_2024_01_037–057.pdf.

19. Taxner-Tóth E. Rend, kételyek, nyugtalanság. A Csongor és Tünde kérdései. Budapest: Argumentum Kiadó, 1993. 208 o.

20. Vörösmarty M. Csongor és Tünde. Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó, 1977. 163 o.

21. Z. Kovács Zoltán. „Kis gyönyört és kéjt” (Csongor és Tünde: romantikus hős és ironikus szerep). *Alföld*. 2024. 75. évf. 1. sz. O. 57–64. URL: https://epa.oszk.hu/00000/00002/ 00306/pdf/EPA00002_ alfold_2024_01_037–057.pdf.

References

1. Davydiuk V.F. (2007) Pozatekstova mifolohiia „Lisovoi pisni”. Kontseptsii i retseptsii [The Extratextual Mythology of The Forest Song: Concepts and Receptions.]. Lutsk: Tverdynia. S. 135–141 [in Ukrainian].

2. Koloshuk N. (2018) Porivnialne literaturoznavstvo: posibnyk dlia vyshchykh navchalnykh zakladiv [Comparative Literature: A Textbook for Higher Education Institutions]. Kyiv: Vydavnychyi dim «Kondor», 424 s. [in Ukrainian].

3. Kuzma O. (2021) Tvorchist Lesi Ukrainky v literaturoznavchomu dyskursi XXI stolittia [The works of Lesia Ukrainka in literary studies discours of the 21st century]. *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu. Seriia: Filolohiia*. Uzhhorod, Vypusk 1(45). S. 542–548 [in Ukrainian].

4. Lesia Ukrainka (1976) Zibrannia tvoriv u 12-ty tomakh [Collected Works in 12 Volumes]. Kyiv: Vydavnytstvo «Naukova dumka», T. 5. 336 s. [in Ukrainian].

5. Lesia Ukrainka (1966) Pro mystetstvo [On the Nature of Art]. Kyiv: Mystetstvo, 299 s. [in Ukrainian].

6. Moklytsia M.V. (2011) Estetyka Lesi Ukrainky (kontekst yevropeiskoho modernizmu) [The Aesthetics of Lesya Ukrainka (in the Context of European Modernism)]. Lutsk: VNU im. Lesi Ukrainky, 242 s. [in Ukrainian].

7. Polishchuk Ya. (2002) Mifolohichnyi horyzont ukrainskoho modernizmu [The Mythological Horizon of Ukrainian Modernism]. Ivano-Frankivsk: Lileia-NV, 392 s. [in Ukrainian].

8. Skupeiko L.I. (2006) Mifopoetyka «Lisovoi pisni» Lesi Ukrainky [The Mythopoetics of Lesya Ukrainka’s The Forest Song]. Kyiv: Feniks, 416 s. [in Ukrainian].

9. Yablonska O. (2018) «Lisova pisnia» Lesi Ukrainky yak mifolohema «smert – voskresinnia» [«Forest song» by Lesia Ukrainka as mythology «death-resurrection»]. *Knowledge, Education, Law, Management*. № 4 (24). S. 286–295. URL: https://zenodo.org/records/2592659 [in Ukrainian].

10. Deák M. (2022) Taníthatatlan klasszikusok? A mitikus funkció működése a Csongor és Tündében [Unteachable Classics? The Functioning of the Mythic Function in Csongor and Tünde]. *Új pedagógiai szemle*. 72. évf. 7–8. sz. O. 11–29. URL: https://epa.oszk.hu/00000/00035/00241/pdf/EPA00035_upsz_2022_07–08_011–029.pdf [in Hungarian].

11. Fried I. (1990) A Csongor és Tünde forrásvidékéhez [On the Sources of Csongor and Tünde]. *Irodalomtörténet*. 71, 2–4. sz. O. 328–347. URL: https://epa.oszk.hu/02500/02518/00258/pdf/EPA02518_irodal omtortenet_1990_02–04_328–347.pdf [in Hungarian].

12. Fried I. (2024) Vörösmarty Mihály és az európai romantikus mozgalmak [Mihály Vörösmarty and the European Romantic Movements]. *Alföld*. 75. évf. 1. sz. O. 37–64. URL: https://epa.oszk.hu/00000/00002/ 00306/ pdf/EPA00002_alfold_2024_01_037–057.pdf [in Hungarian].

13. Jánosházy G. (1963) A csongor és Tünde értékeléséhez [On the Evaluation of Csongor and Tünde]. *Irodalomtörténeti Közlemények*. 1963. 67. évf. 1. füzet. O. 29–43. URL: https://epa.oszk.hu/00000/00001/ 00229/ pdf/itk_EPA00001_1963_01_029–043.pdf [in Hungarian].

14. Kerényi F. (2005) Vörösmarty Mihály: Csongor és Tünde [Mihály Vörösmarty: Csongor and Tünde]. Budapest: Akkord Kiadó, 87 o. [in Hungarian].

15. Kovács V. (2021) Az intrikusfigurák karakterológiai azonosságai William Shakespeare Szentivánéji álom és Vörösmarty Mihály Csongor és Tünde című drámájában [Characterological Similarities of the Intriguing

Figures in William Shakespeare's A Midsummer Night's Dream and Mihály Vörösmarty's Csongor and Tünde]. *Irodalomtörténeti Közlemények*. CXXV. évfolyam 4. szám. O. 434–451. URL: https://real-j.mtak.hu/16926/13/ItK_2021_4_beliv.pdf [in Hungarian].

16. Magyar Nagylexikon [Hungarian Great Encyclopedia] (2001). Második kötet. And-Bag. Budapest: Magyar Nagylexikon Kiadó. O. 355–356 [in Hungarian].

17. Magyar néprajzi lexikon [Hungarian Ethnographic Encyclopedia]. URL: https://www.arcanum.com/en/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-neprajzi-lexikon-71DCC/k-72CDA/kunok-73124/ [in Hungarian].

18. Milbacher R. (2024) A Csongor és Tünde mint „romántos" mítosz ["Csongor and Tünde" as a "Romantic" Myth]. *Alföld*. 75. évf. 1. sz. O. 64–77. URL: https://epa.oszk.hu/00000/00002/ 00306/pdf/EPA00002_alfold_2024_01_037–057.pdf [in Hungarian].

19. Taxner-Tóth E. (1993) Rend, kételyek, nyugtalanság. A Csongor és Tünde kérdései [Order, Doubts, Restlessness: The Questions of Csongor and Tünde]. Budapest: Argumentum Kiadó, 208 o. [in Hungarian].

20. Vörösmarty M. (1977) Csongor és Tünde [Csongor és Tünde]. Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó, 163 o. [in Hungarian].

21. Z. Kovács Zoltán (2024) „Kis gyönyört és kéjt" (Csongor és Tünde: romantikus hős és ironikus szerep) ["A Little Pleasure and Delight" (Csongor and Tünde: Romantic Hero and Ironic Role)]. *Alföld*. 75. évf. 1. sz. O. 57–64. URL: https://epa.oszk.hu/00000/00002/ 00306/pdf/EPA00002_alfold_2024_01_037–057.pdf [in Hungarian].

THE MYTHOPOETICS OF LESYA UKRAINKA'S THE FOREST SONG AND MIHÁLY VÖRÖSMARTY'S CSONGOR AND TÜNDE: A COMPARATIVE PERSPECTIVE

Abstract. The article presents a comparative analysis of the mythopoetics of Lesya Ukrainka's fairy-drama The Forest Song and Mihály Vörösmarty's fairy-tale play Csongor and Tünde in the context of Ukrainian–Hungarian literary relations. The relevance of the study is determined by the insufficient exploration of typological and intertextual connections between Ukrainian and Hungarian literatures, particularly in the field of mythopoetics, as well as by the limited mutual reception of these literatures, largely due to a lack of translations and the scarce representation of relevant texts in academic circulation. Both works are considered representative examples of Romantic and Neo-Romantic myth-making, in which folkloric and mythological sources are not reproduced directly but undergo profound individual and authorial reinterpretation within the frameworks of national cultural traditions.

The article analyzes sacred loci (the forest in The Forest Song and the Fairyland in Csongor and Tünde), the system of imagery, and mythological motifs, including the mythologeme of the tree, the symbolism of space and time, as well as the concept of love as a cosmogonic force that imparts fullness and harmony to existence. Special attention is paid to the typological affinity of the female figures Mavka and Tünde, who embody the sacred world, its life-giving energy, and the ethics of gift-giving. It is shown that in both works love is conceived not merely as a personal emotion but as an ontological principle capable of transforming space and restoring disrupted cosmic balance.

At the same time, nationally conditioned differences in mythopoetic models are identified: in Ukrainka's drama, the organization of artistic time is dominated by seasonal, naturally cyclical rhythms closely linked to the cycles of life and death, whereas in Vörösmarty's work, sacred daily rhythms defined by the opposition of light and darkness are decisive. The study also emphasizes a fundamental difference in the endings of the works: the tragic-philosophical finale of The Forest Song versus the romantically harmonious conclusion of Csongor and Tünde, reflecting different models of human interaction with the sacred world. The proposed analysis expands the understanding of typological parallels in Ukrainian and Hungarian literatures and outlines prospects for further comparative research in the field of mythopoetics.

Keywords: Mythopoetics, Comparative Studies, Romanticism, Neo-Romanticism, Sacred Space, Tree Mythologeme, Lesya Ukrainka, Mihály Vörösmarty.

© Талабірчук О., 2026 р.

Дата першого надходження рукопису до видання: 29.01.2026
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 26.02.2026
Дата публікації: 29.03.2026

Оксана Талабірчук – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри угорської філології Ужгородського національного університету, Ужгород, Україна; oksana.talabirchuk@uzhnu.edu.ua; https://orcid.org/0000–0001–9323–1390.

Oksana Talabirchuk – Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of Hungarian Philology, Uzhhorod National University, Uzhhorod, Ukraine; oksana.talabirchuk@uzhnu.edu.ua; https://orcid.org/0000–0001–9323–1390.