

## PSYCHOANALITYCZNY NARATYW W MIŁOSNYCH OPOWIEŚCIACH LESY UKRAINKI ("BŁĘKITNA RÓŻA", "PIEŚŃ LASU").

**Maria Moklica**

*doktor habilitowany nauk filologicznych, profesor,  
kierownik Zakładu Teorii Literatury i Literatury Światowej  
Wschodnioeuropejski Uniwersytet Narodowy im. Łesi Ukrainki w Łucku  
(Łuck, Ukraina)  
moklytsja@gmail.com*

**Streszczenie.** W artykule mowa o tym, że w ostatnich dziesięcioleciach do osoby Łesi Ukrainki aktywnie stosowano psychoanalizę, jednak prawie nie ma prób odczytać jej utwory w aspekcie psychoanalitycznym. Uzasadniono pojęcie „implicitny psychoanalityczny naratyw” wobec dzieł sztuki. U podstaw leży historia człowieka nieświadomego, którego nieświadomość jest implicitnym obiektem obrazu. Uzasadniona została konieczność stosowania tego pojęcia w stosunku do tych utworów, w których jest akcentowana nieświadomość bohaterów jako jedna z ważnych przyczyn zaburzeń psychicznych, problemów życiowych i tragedii. Historie miłosne Łesi Ukrainki są tragiczne, a odbiorca zostaje skierowany na znalezienie głębszych motywacji, w odróżnieniu od tych, które są deklarowane przez bohaterów w toku fabuły. Psychologiczne podstawy wielu utworów Łesi Ukrainki są wyraźnie biograficzne. Za pośrednictwem swoich bohaterów autorka próbuje zrozumieć swoje wewnętrzne problemy.

**Słowa kluczowe:** naratyw, psychoanaliza, dramat, psychologiczność, biografia, implicitny psychoanalityczny naratyw.

## PSYCHOANALYTIC NARRATIVE IN LESYA UKRAINKA'S LOVE STORIES ("THE BLUE ROSE", "THE FOREST SONG").

**Maria Moklytsya**

*doctor of philological sciences, professor,  
Head of the Department of Theory  
of Literature and Foreign Literature  
Lesya Ukrainka Eastern European National University, (Lutsk, Ukraine)*

**Abstract.** The article states that psychoanalysis has been actively used in Lesya Ukrainka's personality in recent decades, but almost no reading of her works in the psychoanalytic key. The concept of "implicit psychoanalytic narrative" is substantiated in relation to artistic works based on the history of a person whose unconscious becomes the implicit object of the image. The necessity of using this concept to the works that emphasizes the unconscious of the characters as one of the important causes of mental disorders, life problems and tragedies is substantiated. Lesya Ukrainka's love stories are tragic, and the recipient is guided by a search for deeper motivation than what is being declared by the characters during the deployment of the plot. The psychological basis of many works by Lesya Ukrainka is clearly biographical. It is important for the author to understand, with the help of his characters, in his own internal problems.

**Key words:** narrative, psychoanalysis, drama, psychology, biography, implicit narrative.

## ПСИХОАНАЛІТИЧНИЙ НАРАТИВ У ЛЮБОВНИХ ІСТОРІЯХ ЛЕСІ УКРАЇНКИ («БЛАКИТНА ТРОЯНДА», «ЛІСОВА ПІСНЯ»)

*Марія Моклиця*

*доктор філологічних наук, професор,  
завідувач кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури  
Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки,  
(Луцьк, Україна)*

**Анотація.** У статті йдеться про те, що в останні десятиліття до особи Лесі Українки активно застосовувався психоаналіз, але майже відсутні прочитання її творів в психоаналітичному ключі. Обґрунтовується поняття «імплицитний психоаналітичний наратив» щодо художніх творів, в основу яких покладена історія людини, несвідоме якої стає імплицитним об'єктом зображення. Обґрунтовується необхідність використання цього поняття до тих творів, в яких акцентується несвідомість персонажів як одна з важливих причин психічних розладів, життєвих проблем і трагедій. Історії кохання Лесі Українки мають трагічний перебіг, а реципієнт скеровується на пошук глибшої мотивації, аніж та, що декларується персонажами по ходу розгортання сюжету. Психоаналітична основа багатьох творів Лесі Українки відчутно біографічна. Авторці важливо розібратись, за посередництвом своїх персонажів, у власних внутрішніх проблемах.

**Ключові слова:** наратив, психоаналіз, драма, психологізм, біографізм, імплицитний наратив.

*Вступ.* Наратив – ключове поняття наратології. Ідеї багатьох науковців ХХ століття, зокрема, осмислення функції формальних елементів оповіді у В. Проппа, В. Шкловського та інших представників російської формальної школи, дослідження комунікації автора і читача в працях з рецептивної естетики (Г.-Р. Яус, В. Ізер, П. Рікер), структури оповіді у працях структуралістів (А.-Ж. Греймас, Ж. Женетт, Р. Барт) поступово об'єдналися у теорію оповідних структур, або ж наратологію.

В останні десятиліття на поняття «наратив» можна натрапити далеко за межами літературознавства: вже звично сказати «історичний наратив» замість історія, біографічний наратив замість біографія. Поняття «наратив» активно застосовується у низці гуманітарних наук: окрім філології, у психоаналізі, філософії, історії, історіографії. Наратив розглядають як предмет пізнання і як інструмент дослідження, ефективну методологію.

Наратив сьогодні тлумачиться як властивість людського мислення і спосіб розуміння. За допомогою наративу людина пізнає себе і світ навколо себе. Викладена у певний спосіб історія – це упорядкована історія, це усвідомлений дискурс.

Внаслідок взаємодії психології, літератури і літературознавства все частіше у різноманітних розвідках з'являється словосполучення «психоаналітичний наратив». Історії реальних, але замаскованих псевдонімами пацієнтів увійшли в психоаналітичну літературу органічною складовою ще на початку ХХ ст. У статтях З. Фрейда пацієнти нагадують персонажів захопливих історій. Згодом бажання психоаналітиків популяризувати результати своїх досліджень надихнуло багатьох на створення книг, які базуються на документальній основі, а тому викликають довіру читачів, але водночас виводять пацієнтів як живих, яскравих виконавців певної ролі у цікавому сюжеті. Відтоді цей дискурс не тільки розгалужувався, набував поширення за межами психології, а й активно впливав на

культуру. Яскравий прилад у цьому ряду – психоаналітичні романи сучасного психолога Ірвіна Ялома. У них белетрист бере гору над психоаналітиком, але суть реальних сенсів психоаналізу від цього не змінюється.

Є дві речі, за якими ми впізнаємо психоаналітичний нарратив: історія конкретної людини (реальної чи вигаданої – не суть важливо: завжди це власне оповідь, історія особи) і діагностична мета (психоаналітична спрямованість). Зрозуміло, що у белетристиці, або ж чисто художній літературі, цей нарратив переважно розгортається на підтекстовому рівні, імпліцитно. Варто при дослідженні враховувати також родо-жанровий аспект: нарратив безпосередньо і експліцитно моделюється в епічних творах, натомість в драматургії він має суттєві обмеження. Але завжди «нарація «демонструє» фабулу в її часовому вимірі, встановлює послідовність дій та образів» (Паві, 2006, с. 270).

Усвідомлення захованих причин психічної хвороби – важливий етап психоаналізу і психотерапії загалом. Привести читача до усвідомлення психічних витоків життєвих проблем – важлива мотивація для літературної творчості у ХХ столітті.

*Основна частина.* Унікальність творчості Лесі Українки полягає у суттєвому випередженні свого часу, і це проявилось у багатьох аспектах її життя і творчості. Одна з них, чи не найважливіша, але ще цілком не актуалізована, – це характер психологізму її творів. Леся Українка, раніше, ніж будь-хто з її сучасників, творить усією своєю творчістю імпліцитний психоаналітичний нарратив. Леся Українка не потрапила під вплив психоаналізу, але книги з психології були в її лектурі, а життєві обставини змушували до глибинного аналізу мотивацій, схилили до посиленої рефлексії, яка згодом стане органічною складовою її процесу творчості. Характер психологізму багатьох творів, починаючи з ранніх, початку 1890-х років, суттєво відрізняється від психологізму сучасної їй української літератури. У дослідженнях останніх десятиліть про творчість Лесі Українки активно залучається метод психоаналізу, а окремі праці (наприклад, Н. Зборовської, О. Забужко) можуть бути охарактеризовані як психоаналітичний нарратив про неї.

Психоаналітичний підтекст особливо чітко проглядає в історіях про кохання Лесі Українки. Якщо переважна більшість популярних любовних історій в її часі – це романтична поетизація кохання з відчутним мелодраматичним пафосом (зокрема, подібні історії насичують російську белетристику початку століття: О. Грін, О. Купрін, І. Шмелюв), то історії кохання у прозі і драматургії Лесі Українки завжди просякнуті питанням про витoki трагедії. Мелодрама має готову відповідь на питання, чому сталася трагедія: бо таке життя, доля, бо не щастить, бо розлука чи перешкода, тяжкі обставини тощо. Лесю Українку явно не надихає мета якомога більшого емоційного впливу на читача. Для неї важливо змусити читача/глядача думати, вона намагається діагностувати власні розлади за допомогою змодельованої психіки персонажів, наділених авторським досвідом.

Перша повноформатна драма Лесі Українки «Блакитна троянда» (1896) здається цілком романтичною історією кохання, з ухилом у трагедійність шекспірівського гатунку (головна героїня Любов Гоцинська у стані афекту читає монолог Джульєтти). Але така інтерпретаційна модель відразу уріже текст, вивівши за дужки чимало фрагментів, які не вписуються в історію романтичного кохання або й суперечать їй. Ніби так само, як в «Ромео і Джульєтти», весь світ проти того, щоб герої об'єднались, але, на відміну від Шекспіра, Леся Українка

гасить мелодраматизм історії тим, що посуває у світло рампи своїх персонажів так, аби читач/глядач почав бачити глибші прошарки їхнього життя, аналізувати алогізм поведінки героїв і зрештою дошукуватись витоків трагедії в індивідуальному несвідомому Любові Гощинської. На думку Н. Зборовської, в драмі «яскраво відобразилася душевна проблематика – істеричний страх перед любов'ю» (Зборовська, 2002, с. 47). Ця теза дослідниці відчутно психоаналітична, як і весь есей про Лесю Українку, і ґрунтується на концепції «комплексу дівчинки», досить дискусійній, але про це йтиметься далі.

Коли кохання цілком заволоділо Любою й Орестом, відбулася розмова між матір'ю і сином, в якій Груїчева сказала дуже прикрі слова про Любу: «Так же довго тривати не може, це фальшиво і тяжко, гра в якусь надземну любов пристала хіба підліткам, і я ніколи не повірю, щоб Люба була справді такою дитинкою, як вона з себе удає. Їй не шістнадцять літ. Вона просто дуже зручно розлічила всі ходи. ... тримає тебе коло себе, мов на ретязі тримає, як павук...» (Леся Українка, 1976, с. 67). Ця розмова, підслухана Любою, виявилась фатальною: саме після неї стався вибух божевілля, через це – розлука закоханих. Зустріч з Орестом через рік завершилась смертю Люби. У всій історії помітну роль зіграли дві матері: Груїчева й Олімпіада Іванівна, названа матір Люби. Вони обидві неймовірно віддані своїм дітям, ладні за них віддати життя, але в стосунках дотримуються протилежних настанов: Груїчева вимоглива, тверда, впевнена в собі, Олімпіада – жаліслива й добродушна. Над Орестом тяжів авторитет матері, Любу ж, як вона сама каже, ніхто не виховував: її просто любили, спочатку батько, потім тітка. Дві цілком різні жінки виявились однаково безпорадними, обидві втратили дітей і з ними сенс життя. Мабуть, матерів у цій історії не менш шкода, ніж дітей. Як свідчить прихід Груїчевої до Люби і принизливе прохання вернутись до Ореста, заради сина вона готова на будь-які жертви. Ні Груїчева з її ненавистю до Люби, яка занастила її сина (а таки ж занастила), ні Олімпіада Іванівна з її піклуванням про бідну сирітку Любу, не можуть усвідомити причин і суті того, що відбувається на їхніх очах. Навряд чи авторка котрусь із них прагне викрити чи звинуватити: вони й так покарані не по мірі вини. Тому не можна погодитись з О. Забужко, що у Лесі Українки ціла галерея «пожираючих», деструктивних матерів (...), матерів-«Медей», як релігійна фанатичка Едіта Айрон («Залізна»!), «тоталітарна» Mater Edax пані Груїчева («Блакитна троянда») (...), котрі безоглядно орудують дітьми «як своєю власністю» аж до повного їх знищення...» (Забужко, 2007, с. 434-435). Це значне перебільшення. Груїчева владна, але щиро любляча матір, здатна на жертви, та й характер Ореста не засвідчує надто негативного впливу матері.

Погляд авторки звернений насамперед на Любу, адже це навколо неї розгортаються події, адже це вона читала знаменитого психолога Крафт-Ебінга, вона розумна й освічена, з неї насамперед треба питати, чому все сталося саме так. Сказане Груїчевою синові – це, фактично, єдиний привід для розриву з Орестом, ініційованого Любою. Мабуть, Груїчева, сама не підозрюючи, завдала Любі смертельної образи. Її порив до надземного кохання всім оточуючим (пізніше це підтвердить і Милевський) здається неадекватною поведінкою, проявом підліткової психології. А оскільки розумній, освіченій двадцятип'ятилітній дівчині не личить бути підлітком, логічно припустити, що нею рухає жіноча корисливість. Любі здавалось, що уникання шлюбу між закоханими підносить їхні

почуття, робить більш досконалыми, ідеальними, а виявилось, що такі стосунки сприймаються іншими як щось цілком протилежне: оскільки підліткова романтика виключена (з допомогою самої ж Люби), лишається підозріла аномалія і небезпідставні підозри, що Люба корислива, як і будь-яка дівчина, що засиділась у дівках і всілякими хитрощами ловить підходящого жениха.

Але це верхній шар сюжету. На глибшому рівні звертають на себе увагу специфічні прояви психології головних героїв, Люби й Ореста. З самого початку взаємини двох визначають кілька присутніх концептів, актуалізація і вплив яких зрештою призводить до неминуче трагічного фіналу. По-перше, це ідея «блакитної троянди», ідеального, тобто вічного кохання, такого, як було у Данте і Беатріче: цей знаковий образ допоміг Оресту й Любі з першої ж розмови на тему кохання впізнати одне одного. Вона, непересічна натура, яка не може себе знайти і борсається в незрозумілих тривогах, і він, молодий письменник, який відмовляється писати за гонорар і шукає музу для натхнення, побачили одне в одному суголосність. Те, що досі викликало в оточенні якщо не сміх, то відчутну іронію, виявилось основою світогляду для цих двох: вони невитравні ідеалісти, мрійники, які прагнуть надземних почуттів і єднання у вічності. Контрапунктом до блакитної троянди стала ідея фатального спадку. Думка про загрозу божевілья прийшла до Люби з медичних книг, але захопила увагу і розбурхала глибокі страхи. У її житті був яскравий приклад того, як найвище кохання можна знищити психічною хворобою, захованою у тасмичних генах, невиліковною і погано прогнозованою, перетворити високе на низьке, найогидніше. Ці два концепти, неземне кохання і небезпека збожеволіти, поперемінно захоплюють свідомість Люби і заводять її в глухий кут. Орест ніби не погоджується з Любою щодо фатальності хвороби, палко запевняє, що для нього не має жодного значення божевілья її покійної матері. Однак Любі кілька разів вдалося розгледіти в очах Ореста раптовий спалах страху перед можливим божевільям коханої, і цього виявилось досі. У свідомості Ореста, у свою чергу, вже давно оформилась інша ідея, якою він поділився з дівчиною у стані пориву, як найбільш сокровеним: «Я сам не знаю, що зі мною робиться, коли я бачу огнище пожежі, се щось стихійне, непереможне. Певне, метелик, летячи на вогонь, відчуває те саме». Важливо, як легко і палко відгукнулась на це зізнання Люба: «Я розумію вас, Оресте. Риск... та що, без нього все життя людське було б нудне, як осінній дощ. Боятись його – значить, боятись життя, в кожній кар'єрі, в славі, в коханні – скрізь риск. Навіть в приятні (*глянула якомсь гостро на Ореста і змішалась*) буває риск. Чи ж не риск бути другом такого непевного, химерного створіння, як, наприклад, я? (*Сміється нервовим сміхом*)» (Леся Українка, 1976 с. 34). Так відразу дві різні ідеї зустрілись і сполучились: бажання Ореста згоріти у вогні – це те саме, що закохатись у дівчину, роковану на божевілья. Від цього моменту закохані приречені згоріти на вогнищі розбурханих ними емоцій. Ідеї, втілені у місткі концепти і яскраві образи, прийшли ззовні, оселились у свідомості як привабливі або й істинні і чекали слушної хвилини, щоб впасти на плідний ґрунт. Саме ці ідеї виявились здатними відкрити входи у загрожене несвідоме обох закоханих, Люби, обділеної любов'ю матері, і Ореста, позбавленого батьківської опіки.

У фіналі, коли Люба завершує життя самогубством і кличе за собою Ореста, вона не виглядає божевільною чи неадекватною, хіба що надто екзальтованою. Придивившись уважніше до тонких штрихів і деталей, якими Леся Українка

наповнює сцену, можна простежити важливий пунктир, імпліцитний психоаналітичний наратив, який веде нас до розуміння справжніх витоків трагедії, захованих у несвідомому Любові Гощинської. Взаємини батьків визначили її історію. Дівчину як магнітом тягне до божевілля, хоча у неї цілком адекватна, здорова психіка. Багато деталей говорить про її тверезий глузд. Кохання загострило, інтенсифікувало психічні процеси, які ледь тліли на глибині. Дитяча травма, неподолана образа на матір, яка своїм божевіллям і смертю завдала болю, ганьби, приниження батькові й осиротила доньку, викликає прагнення покарати матір і себе водночас, щоб уникнути трагедії зруйнованого й упослідженого кохання. Потяг до об'єкта закоханості стає дорогою до смерті. Постійний неспокійній Люби, метання, пошуки, безпідставні страхи і до зустрічі з Орестом визначали її поведінку. І все ж їй вдавалося значну частину неспокою сублимувати, віддаючись то бурхливій громадській діяльності, то творчості. Ледь помітний страх, що материна хвороба може виявитись спадковою, через кохання став панічним, перетворився на манію, підпорядкував собі весь Любин внутрішній світ. Такий стан, звісно, неминуче приведе до божевілля, але справа не в генах, а в психології.

Психологічна основа драми відчутно біографічна. Авторці важливо розібратись, за посередництвом своїх персонажів, у власних внутрішніх проблемах. Люба має багато спільного з авторкою: вік, виховання, освіта, статус, погляди. Головне – її так само хвилює ідеальне кохання і так само вона боїться власної хвороби (трохи іншої, але, через істерію, також наближеної до персонажа), яка може занапастити найдосконаліше почуття. І все ж Люба не є прямим протагоністом авторки (повним антагоністом не можна назвати жодного з її персонажів). Разом з розгортанням трагедії проступає на поверхню те, що рухає Любою і є справжньою причиною трагічного фіналу: Любі, яка щиро хоче ідеального кохання, не вистачає сміливості зізнатись собі, визнати, що нею, як і будь-яку закохану жінку, рухають часом далеко не високі почуття: ревності, невпевненість, недовіра, загрожене самолюбство і страх бути осміяною. Тобто, ідеальне одразу стає не надто ідеальним, і не тому, що з'являються якісь об'єктивні перешкоди, і не тому, що йому загрожує божевілля чи ще якась літературна фатальність, а тому, що людина тілесна і залежна від потягів.

Екзальтований ідеалізм збаламутив Любу. Вона летить назустріч смерті, бо збагнула, що ідеальне кохання неможливе у реальному житті. Вона не змогла примирити в собі духовне й тілесне. Її смерть – це жертва ідеалізму, доказ того, наскільки він важливий для Люби. Водночас – це прояв її егоїзму, адже вона руйнує життя інших людей без їхньої на те згоди. Несвідомість Люби – головна причина трагедії. Звісно, теж вина без вини, але... Разом із співчуттям ми відчуваемо і чітку незгоду з її мотивацією, а головне – важко розгледіти у цій історії високий ідеалістичний сенс, якого прагла Люба, адже стати Джульеттою для Ромео, тим самим набути життя у вічності, їй явно не вдалося: для цього герої занадто дорослі, а їхні обставини занадто дріб'язкові, щоб викликати велике співчуття. Не дотягнулась Люба і до Беатріче, адже позбавила Ореста будь-якого шансу стати Данте, тобто оспівати їхнє кохання і так зробити безсмертним.

Авторка добре бачить усі ці глибинні прошарки життя своєї героїні. Дивлячись у персонажа, наче в дзеркало, вона з мужністю рухається в глибину власних проблем, все краще усвідомлює їхні приховані витoki. Коли через деякий час велике кохання доведеться пережити в реальному житті самій Ларисі Косач,

вона буде готова до будь-яких випробувань, її не зможе збити з обраного шляху ніхто, з найріднішими людьми включно. Жоден страх, афект, найглибше страждання не заберуть у неї розуму. Лариса Косач гідно пройде випробування смертю коханого і досягне вершини справжнього ідеалізму, коли дух володіє тілом і не залежить від його кволості.

Як свідчить аналітика С. Кочерги щодо «Лісової пісні», «основні опозиції, що брались за основу студіювання художнього світу «Лісової пісні» Лесі Українки, такі: природа і соціум, природа і культура, культура і цивілізація» (Кочерга, 2010, с. 285). Сама С. Кочерга додає до цих студій своє цікаве й глибоке культурософське прочитання. Що ж до історії кохання, то вона вочевидь гасне перед багатшаровістю, поліфонією, філософською глибиною твору. І все ж йдеться про містичний шлюб закоханих, а отже вимагається хоча б загальне пояснення причин трагедії: «героїв об'єднує не віра, а чистота душі, що в ірреальному світі духовне єднання, яке було порушене і стало неможливим у земному існуванні, позаяк закохані належали до різних культур» (Кочерга, 2010, с. 297-298). Отже, причина трагедії – приналежність до різних культур. Ця версія, хоч і виправдана під певним кутом зору, не пояснює багатьох нюансів любовної історії.

Трагічна історія Лукаша і Мавки ніби вписується в коло сюжетів про кохання з перешкодами (їх кілька і формулюються вони по-різному). Однак вже з самого початку ми мусимо фіксувати надто легке зняття головної перешкоди: те, що Мавка – лісова істота, а Лукаш – звичайний парубок, ніяк не зашкодило їхньому єднанню. Більш того, коли з'являється ще одна передбачувана перешкода – матір Лукаша, – різна природа закоханих зовсім нівелюється і відходить на другий план. Так само далі, по ходу дії, нівелюється вага і другої перешкоди: ми бачимо, що Лукаш сам вибирає і сам надає перевагу Киїні. Насправді жодних вагомих (тобто об'єктивних) перешкод для поєднання закоханих нема, як і в історії Люби й Ореста. Тоді в чому ж причина трагедії? Підказка відома, вона звучить з вуст Мавки: Лукаш не зміг дорівнятись до своєї поетичної душі, або, іншими словами, не доріс до Мавки. У такому разі питання ще більш загострюється – а навіщо ж тоді Мавка віддала життя за не вартого її чоловіка? Бо кохання сліпе?

Утворення любовного трикутника – це лише один аспект, поверхня, алюзія до численних (знову ж таки, фольклорних) сюжетів про зрадливе кохання, коли парубок спокушається статусом чи багатством іншої дівчини. До речі, цей мотив присутній у чорнових варіантах сцени, коли Мавка з'явилась перед Лукашем у святкових шатах, а той було подумав, що вона багачка, багатша за Киїну. Вилучення цього епізоду свідчить, що Леся Українка свідомо усувала соціальні маркери. Сюжети стосунків між людиною і мавкою-русалкою (чи істотою, яка набирає вигляду гарної дівчини, чи вродливого парубка) численні в українському фольклорі, легко прижилися і в літературній традиції. Але це все історії з оберненим протистоянням: парубок стає жертвою русалки, дівчина стає жертвою перевертня. Це історії про покарану спокусу, а не про зраду. Історії про зраду, щоправда, теж є в «родоводі» русалки, адже на них перетворюються зражені потопельниці. Усі ці версії в історії Мавки і Лукаша цілком деактуалізовані, залишаються хіба що натяками в інтертекстуальному полі. Складається враження, що, колекціонуючи в драмі численні фольклорні мотиви й образи, авторка зумисне їх сплутує чи перевертає.

Сцена жнив, коротка, неймовірно містка, розставляє всі акценти в історії кохання Лукаша і Мавки. У зіставленні з суперницею Мавка виглядає як панна, квітка, випестувала у тепличних умовах, а тому не здатна до жорстких життєвих змагань. Натомість Килина, вдова з малими дітьми, яка дає собі раду, виглядає як ідеал сільської жінки, врода якої визначається її здатністю багато працювати і народжувати багато дітей. На Лукаша, сільського хлопця, цей тип жіночої привабливості теж діє.

Але коли Мавка дорікає Лукашеві за те, що він поміняв ставлення до неї, хлопець вибачливо пояснює: «Та бачиш... мати все гризуть за тебе!» (Леся Українка, 1976, с. 248). Лукаш вибирає між Мавкою і Килиною не як між демонічною істотою й людиною (Мавка хоче і може бути, як всі звичайні люди), не як між бідною і багатою, навіть не як між більш чи менш сексуально привабливою, як можна висувати зі сцени жнив. Вибір його значно складніший. Матір Лукашева незлюбила Мавку і гризе сина, аби той її покинув. При тому, навіть вона, така практична, не апелює до того, що Мавка, мовляв, не людина, навпаки, її характеристики досить узвичаєні: Мавка погана робітниця, у неї негарна зовнішність (ще й ходить розпатлана), вона не має пристойних родичів (наче сирітка), але пов'язана із відьомським кодлом. Відьми у розмовах матері і Килини – це не буквально якісь лісові істоти, це люди, переважно жінки, що відьмують. Відьомське кодло водиться і в родині Лукаша, адже дядько Лев легко спілкується з істотами й укладає з ними угоди. «Я з кодлом лісовим не накладаю / так, як твій рід», – каже Килина Лукашеві в останній сцені, натякаючи на угоду дядька Лева з лісовою нечистю. Молодий чортик Куць, звертаючись до Злиднів, каже про Лукашеву матір: «Тепер посидьте тихо, / а то ще заклене стара вас так, / що й в землю ввійдете – вона се вміє» (Леся Українка, 1976, с. 276). Куць знає, що говорить, йому можна вірити, хоча про відьомські здібності матері по ходу дії не йдеться. Очевидно, що звинувачення у чаклунстві чи відьомстві може бути використане у сварці, але загалом не є перешкодою у стосунках, включно зі шлюбом (настане день, коли матір шкодуватиме, що втратила таку покірну невістку, як Мавка).

Отже, відторгнення Мавки матір'ю Лукаша має не надто переконливу аргументацію, скоріш за все, її нелюбов до Мавки ірраціональна, це нелюбов свекрухи до невістки. Оскільки ворожнеча з невісткою сягне апогею в стосунках з Килиною, стає зрозуміло, що для матері Лукаша всі невістки погані. Вона переймається своєю владою над сином і не хоче ділити її ні з ким. Лукаш обирає між матір'ю і коханою без усвідомлення, що це вибір екзистенційний, його неможливо здійснити компромісно, знайшовши собі пару як підходящу для матері невістку. Усвідомив Лукаш свою помилку лише наприкінці, коли почув від матері слово «відьма», ужите на адресу Килини: «Ба, то вже судилось / відьомською свекрухою вам бути», – каже він з гіркотою (Леся Українка, 1976, с. 283). Несамодостатність Лукаша – головна причина його зради. Він – власність матері, і перша неволя, яка з цього слідує, – неволя обирати собі суджену. Вибір Килини, яка подужала Лукаша в жартівливій боротьбі, – це вибір жінки, яка зможе ним керувати, успішно замінивши матір. Мавка безпомічна в реально-побутовому світі, вона вимагає сили, захисту. Лукаш пасує перед відповідальністю.

Не збагнула цього й Мавка, наївна у житейських справах, тому й обрала хибну лінію поведінки – догодити, бути такою, як хоче свекруха. А тим часом поступатись треба все більшим і більшим. Навіть пройшовши випробування



серпом, Мавка не збагнула своєї помилки, не усвідомила причини, чому палке кохання Лукаша почало танути на очах. У ставленні матері до сина кохання нема місця, це та сила, якої матір боїться. Зруйнувати піднесений образ коханої Мавки, розвіяти чари – її свідома настанова. Догоджуючи свекрусі, Мавка заходить на її територію і підіграє їй, адже роль догідливої невістки суперечить образу неземної досконалої істоти, в яку закохався Лукаш. Побут руйнує ідеал, закладений в основу високого кохання.

Мотив ворожнечі свекрухи й невістки теж має фольклорне походження, він повторений в літературі безліч разів, але Леся Українка знаходить найглибші витоки цього універсалізму і вперше в українській літературі з точністю психоаналітика діагностує тривіальний життєвий сюжет. Син мусить обрати між матір'ю і невісткою як між дитинством і дорослістю. Випробування послухом – найтяжче для чоловічої натури. Юнак може стати чоловіком лише ціною великих випробувань і жертв, на які, як правило, не ставши цілковито дорослим, він і не зважається. У сюжеті «Лісової пісні» Лукаш таки став дорослим чоловіком, відділився від матері остаточно (сцена його самотнього сидіння в лісі біля згарища символізує, окрім іншого, набуття свободи, яка неминуче приходить у супроводі самотності). Але це результат не так його зусиль, як дошкульних обставин. Лісовик перетворив Лукаша на вовкулаку, помстившись за зраду Мавки, і це випробування стало уроком самотності, адже, всередині людина, зовні звір, ізольований від усього світу, Лукаш вповні збагнув трагедію свого кохання, трагедію Мавки. Повернення в людський світ, завдяки Мавці, яка не мала жодних мстивих почуттів, привело Лукаша до глибокого каяття, яке зняло з нього вину і дозволило поєднатись з Мавкою в іншому вимірі. Історія кохання Мавка і Лукаша – це універсалізована й націоналізована завдяки фольклору історія Люби й Ореста із першої драми Лесі Українки.

*Висновки.* Таким чином, в обох творах, ранньому і пізньому, Леся Українка психологізує своїх персонажів однаково вишуканим способом, посуваючи в імпліцитну сферу історію кохання, яка, хоч і закінчується смертю героїв, не передбачає катарсичної трагедії. У відкритих фіналах цих творів читач/глядач не повинен проливати сльози співчуття й жалю до закоханих, а мусить думати, напружено шукати відповідь і поступово відкривати складний і заплутаний світ психіки, поділеної на свідоме й несвідоме. Несвідоме штовхає у вир ірраціональних пристрастей, свідоме збивається зі шляху ідеями-фікс, а розлад між ними руйнівний для особистості. Психоаналітичний зріз історій про кохання дозволяє побачити, як авторка взаємодіє зі своїми персонажами, намагається за їх посередництвом збагнути власне несвідоме, вирішити психологічні проблеми, закорінені в біографію авторки, але спільні для багатьох людей.

#### **Список використаних джерел :**

1. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine : Українка в конфлікті міфологій. К.: Факт, 2007. 640 с.
2. Зборовська Н. Моя Леся Українка: Есей. Т.: Джура, 2002. 248 с.
3. Кочерга С. Культурософія Лесі Українки. Семіотичний аналіз текстів: монографія. Луцьк: Твердиня, 2010. 656 с.
4. Паві П. Наратор. Нарація / Словник театру; [пер. з фр.]. Львів: ЛНУ, 2006. С. 269-271.
5. Українка Леся. Блакитна троянда. Лісова пісня. Зібрання творів у 12 томах. К.: Наук. думка, 1976. Т.3. С.9-111. Т. 5. С.

**References:**

1. Zabužko O. Notre Dame d'Ukraine: Ukraïнка v konflikti mifologij [Ukrainian woman is in the conflict of mythologies]. K.: Fakt, 2007. 640 s. (in Ukrainian)
2. Zborovs'ka N. Moâ Lesâ Ukraïнка [My Lesya Ukrainka]. T.: Džura, 2002. 248 s. (in Ukrainian)
3. Kočerga S. Kul'turosofiâ Lesi Ukraïнки. Semiotičnij analiz tekstiv [Culturism of Lesia Ukrainka. Semiotic analysis of texts]: monografiâ. Luc'k: Tverdinâ, 2010. 656 s. (in Ukrainian)
4. Pavì P. Narator. Naraciâ / Slovnik teatru [Narator Nightingale / Dictionary of the theater]. L'viv: LNU, 2006. S. 269-271. (in Ukrainian)
5. Ukraïнка Lesâ. Blakitna troânda. Lìsova pìsnâ [Blue rose. Forest Song]. Zìbrannâ tvorìv u 12 tomah. K.: Nauk. dumka, 1976. T.3. S.9-111. T. 5. S. (in Ukrainian)