

The article analyzes the time-spatial model of creative thinking Lesia Ukrainka an example of dramatic works. In this context, consider, in particular, a dramatic sketch «Johanna, wife Husa», dramatic dialogues «Aisha and Mohammed» and «Three Minutes». Characterized by a model of individual copyright vision of time, which is subordinated to the idea of immortality of the human spirit.

Key words: Lesya Ukrainka, the poetics of time-space, time-space drama, the opposition «eternal – temporary», the paradigm of «eternity – a moment».

Лавринович Лілія Богданівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, *ORCID ID: 0000-0001-8588-9790*; lilawri@gmail.com

УДК 821.161

Марія Моклиця

Психоаналітичний наратив у творчості Лесі Українки (на прикладі драми «У пущі»)

У статті йдеться про диференціацію терміну «психоаналітичний наратив» відповідно до використання в різних галузях науки, насамперед у психології та літературознавстві. Висувається гіпотеза щодо введення в науковий обіг поняття «імпліцитний психоаналітичний наратив»: на позначення особливостей художньої літератури, скерованої на діагностику психічних станів, коли усвідомлення несвідомого супроводжує творчий процес письменника і лягає в основу розуміння життєвих проблем персонажа.

Стверджується, що без поняття «імпліцитний психоаналітичний наратив» неможливо розкодувати численні колізії в сюжетах Лесі Українки, адекватно оцінити характер психологізму її творчості. Діагностична спрямованість більшості історій формує підтекстову напругу, забезпечує поліфонію і парадоксальну ускладненість її творів. На прикладі драми «У пущі» показано, що імпліцитний психоаналітичний наратив дозволяє відповісти на питання про причини занепаду митця і його суїцидальних бажань у фіналі твору.

Ключові слова: імпліцитний психоаналітичний наратив, Леся Українка, «У пущі», психологізм.

Поняття «психоаналітичний наратив» за визначенням розміщене на межі двох наук: психології і літературознавства. Воно може вживатись у буквальному значенні: оповідь про людину, яка шукає витоки життєвих проблем у глибинах власного несвідомого. Але:

історію може розповідати людина, яка успішно пройшла сеанс психотерапії; психоаналітик, який допомагає пацієнту; науковець, який намагається збагнути глибинну мотивацію досліджуваного автора; зрештою – письменник, який шукає спосіб наповнити своїх персонажів реальною психологією. Кожного разу це буде дещо інший наратив, з різною пропорцією суб'єктивного й об'єктивного, белетристичного й наукового.

Психоаналіз із часів своєї появи, щоб знайти витoki психічного захворювання у витіснених дитячих травмах, зробив об'єктом вивчення і водночас інструментом дослідження розповідь пацієнта про його життя. Белетризовані історії пацієнтів складають значну частину психоаналітичної літератури, починаючи зі статей З. Фрейда і завершуючи психоаналітичними романами Ірвіна Ялома. За сто років цей дискурс не тільки розгалужувався, набував поширення за межами психології, а й активно впливав на суміжні галузі, гуманітаристику в цілому. Важливим етапом у зрощенні психології й літератури стала творчість Симони де Бовуар, авторки психоаналітичної студії «Друга стаття», концептуальної праці фемінізму, і низки романів, просякнених ідеями фемінізму і психоаналізу. Звідтоді у французькій літературі чітко проглядає лінія жіночої психоаналітичної прози, з низкою яскравих імен: Ф. Саган, М. Кардиналь, А. Гавальда та ін.

Від самого початку особливим об'єктом зацікавлення професійних психоаналітиків були історії життя видатних митців, письменників зокрема. Поштовхом для цих студій стали праці З. Фрейда про Шекспіра (сучасний літературознавець Гарольд Блум через ці праці ввів Фрейда у західний літературний канон). Перша психоаналітична студія про особистість Тараса Шевченка, яка вийшла друком у Львові 1914 року, належить медику і психоаналітику Семену Балею. Подібні розвідки з'явилися на початку ХХ ст. у багатьох країнах Європи.

Поширення фрейдизму як методу дослідження літератури сприяло популяризації психоаналізу, вплинуло не лише на літературознавство, а й на літературу, адже митці, які усвідомили важливість несвідомого для процесу творчості, зовсім інакше моделюють фікційний світ, наповнюють вигаданих персонажів реальним пережитим досвідом, відфільтрованим, проаналізованим і узагальненим, але таки особистим, біографічно вкоріненим. Українська проза 1920-х років,

насамперед в особах В. Домонтовича і В. Підмогильного, глибоко психоаналітична. Починаючи з цього етапу, варто виявляти і досліджувати психоаналітичний наратив у художній літературі. Особливою ознакою деяких розказаних історій життя є їхня діагностична функція. Письменник, як і професійний психоаналітик, часто ставить діагноз і людям, і подіям. Якщо він відкриває реальні витoki проблем у психіці індивіда, його розповідь скеровується до пояснення і розуміння. Усвідомлення захованих причин хвороби – важливий етап психоаналізу і психотерапії загалом. Привести читача до усвідомлення психічних витоків життєвих проблем – важлива мотивація для літературної творчості у ХХ столітті.

Призупинений у радянські часи метод психоаналізу почав активно застосовуватись у часи незалежності, не без впливу діаспорного літературознавства. Оприлюднена ще 1980-і роки в Америці книга Г. Грабовича «Шевченко як міфотворець», в Україні вийшла друком 1991 року, згодом була перевидана. Але справжнього розголосу ця праця набула, коли з'явилась монографія О. Забужко «Шевченків міф України», науковий і рецептивний відгук на книгу Грабовича. Обидва дослідження дуже обережно торкалися питань, чітко сформульованих ще на початку ХХ століття: щодо комплексів, які впливають на творчість митця, але реакція традиційного шевченкознавства була непримирливо агресивною. Психоаналіз знищує пам'ятники і героїв національного пантеону, піддає сумніву святині і святощі. Тому й дратує охоронців традиції. Але варто визнати: тільки психоаналіз здатен оживити мертвих класиків, вдихнути нове життя у забронзовіле тіло. Авторки перших в Україні гендерних і водночас психоаналітичних студій В. Агеєва, Т. Гундорова, Н. Зборовська, С. Павличко з ентузіазмом взялися оживлювати пам'ятники класикам жіночої статі, насамперед Лесі Українці. Вона стала осердям, головною дійовою особою психоаналітичного наративу, який спільними зусиллями будували дослідниці. Показова назва книги Ніли Зборовської «Моя Леся Українка»: декларація неприпустимого в радянські часи поводження з класикою і водночас усвідомленого наближення об'єкта і суб'єкта дослідження. Зборовська, розбираючись у тонкощах сімейних стосунків і витягуючи їхню психологічну складність, заплутаність і навіть драматизм, показує Лесю Українку з боку людського, ясна річ, більш приземленого, менш риторично опосередкованого (це й

викликало чимале обурення серед літературознавців чоловічої статі). Водночас Зборовська свідомо вводить у дослідницький (такий переважно психоаналітичний) наратив той суб'єктивізм, який, з одного боку, белетризує науковий пошук, а з іншого – формує оповідь-самовираження («моя Леся»), тобто у підсумку стає психоаналітичним наративом і про Нілу Зборовську. Після книги про Лесю Українку наратив у художній і науковій творчості Зборовської ставав все більшою мірою науково-белетристичним, все певніше підпорядковувався меті авторського самовираження. У цьому процесі психоаналіз (переважно фрейдистського змісту), був не лише методологією дослідження, а й програмовою засадою, основою рефлексії й самопізнання і, врешті решт, світоглядом.

Ще більше підстав існує для того, щоб класифікувати як психоаналітичний наратив книгу Оксани Забужко про Лесю Українку. Якщо попередні «романи» про класиків, Тараса Шевченка й Івана Франка, були дослідженнями з поступовою актуалізацією психоаналізу як методу, то третій «інтелектуальний роман» став важливою особистою місією письменниці, способом визначити не тільки місце Лесі Українки в національному пантеоні, а й своє власне. Називаючи інакше архетипну роль Лесі Українки – не Велика Хвора, а Ідеальна Коханка, Оксана Забужко настільки зблизила об'єкт і суб'єкт дослідження (а це такі дослідження, до того ж, максимальної інтелектуальної напруги), що теж стала міфотворцем, новою (Іншою!) жінкою-класиком у чоловічому табелі про ранги.

Те, що Леся Українка героїня психоаналітичного наративу, цілком закономірно з огляду на вимоги часу: це спосіб внести об'єктивний погляд у процес канонізації й апологетизації класиків. Коли вони оживають, то стають тілесними, отже не цілком досконалими, як і будь-яка жива людина. Але тільки живі класики мають можливість жити також у своїх творах.

Неймовірний як для України тираж книги Забужко (мабуть, серед власників книги не набереться й сотні справжніх читачів) свідчить про не гаснучий інтерес до персони Лесі Українки. Якою мірою це викличе непідробний інтерес до її творчості – питання, яке поки що висить у повітрі. Але очевидно, що настала пора для використання психоаналізу не лише до особи Лариси Косач, а й до її творів. Унікальність її творчості 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. Леся Українка, раніше, ніж будь-хто з її сучасників, творить усією своєю творчістю імпліцитний психоаналітичний наратив.

Леся Українка цікавилась відкриттями в царині психології, хоча стати шанувальницею нового напрямку, тобто психоаналізу, не поспішала. Вона відкрита до новацій і мод, але водночас обережна, доскіплива, іронічна, все піддає сумніву й уважному перегляду. Не можна стверджувати, що досягнення психоаналізу суттєво вплинули на її світогляд чи творчість (все ж період свідомого його припасування до літератури ще не настав). Але характер психологізму багатьох її творів, починаючи з ранніх, початку 1890-х років, суттєво відрізняється від психологізму сучасної їй української літератури. Можна сказати, що вона вроджений психолог, людина, яка здатна зазирнути в чужу душу і розгледіти там приховані глибини. Але важить також і те, що Леся Українка багато зусиль докладає для самопізнання. Для неї стають очевидними ті прошарки внутрішнього життя, які для сучасників ще цілком закриті.

Завжди лишаються дві речі, за якими ми впізнаємо психоаналітичний наратив: доля конкретної людини (реальної чи вигаданої – не суть важливо) і діагностична функція оповіді про неї. Маркер, який провокує шукати й ідентифікувати психоаналітичний наратив у художній творчості – авторський акцент на внутрішній сліпоті персонажа, на його небажанні зазирнути у власні глибини і збагнути реальні витoki проблем. Діагностика – це процес усвідомлення несвідомого.

Найбільш психологічно насичені ті твори Лесі Українки, які довго лежали не завершені. Виглядає так, що не історія як така не промальовувалась достатньо чітко, аби поставити у ній крапку, а щось було не додумано самою письменницею, щось таке, що заважало поставити остаточний діагноз: і персонажам, і собі.

Яскравий приклад у цьому ряду – драма «У пущі» (1897–1909). Понад десятиліття, які розділяють початок і кінець творчої праці над сюжетом, присвяченим пуританству XVII століття, – це час, який розділяє дві Лесі Українки. Втім, Ларису Косач і Лесю Українку, бо в 1897 році тієї письменниці, яка стане першорядним класиком поруч Шевченка і Франка, ще нема, а 1909 вона вже остаточно посіла власне місце (справа лише за часом, і досить невеликим). Що ж не

дозволяло завершити твір? Мабуть, це не одна, а низка причин, пов'язаних і з життям, і з психологією творчості, але все найсуттєвіше стосується психологічного наповнення персонажів.

Традиційно ця драма визначається як приналежна до проблемного вузла «місія митця і мистецтва». Треба зауважити, що у сюжетах Лесі Українки митців не так багато, як мало б бути з огляду на контекст модернізму, отож драма дуже важлива. Зрозуміло, що конфлікт Річарда Айрона з власною релігійною громадою (нібито одновірців) наближує її до теми «митець і суспільство». У дослідників радянських часів було чимало клопоту з цією обставиною: навіть якщо сковзати поверхнею, не можна обійти той факт, що громада змушує митця до так званої корисної праці і нищить шедеври майстра, і що авторка драми, змальовуючи громаду дуже непривабливою, явно не на її боці. Втім, рятувала проблема релігійності, актуалізована в сюжеті про пуритан, які боролись з ортодоксальністю римського католицизму: цей матеріал надається до трактування ідеї твору в антирелігійному дусі. Заповнення лакун у дослідженнях драми «У пущі» відбулося вже в часи незалежності. Попри появу глибоких і цікавих потрактувань цієї драми, які з'явилися в останні десятиліття (зокрема, семіотичний аналіз С. Кочерги, аналіз драми в аспекті естетики нон-фініто О. Вісич), залишається відчуття не до кінця прочитаності цього поліфонічного тексту.

Лишився практично не поміченим явний когнітивний дисонанс драми: суворий присуд героєві, який ніби за всіма ознаками є протагоністом авторки. Протагоніст не викривається, або він не протагоніст. Якщо авторка на боці митця, а не громади, то в чому вбачає причини його трагедії? Що скульптор Річард Айрон, в уста якого вкладаються надважливі тези про місію митця, до якого максимум поваги, співчуття, розуміння (отже, таки протагоніст?), зробив (вибрав) не так? Помилковим було його рішення покинути мистецьку Італію і там досягти слави? Ні, сам Річард добре усвідомлює мотиви свого рішення (*«Я вже звідти рвався, / я вже був ситий тих пишнот, бенкетів, / нестливої венеціанок вроди, / облесливих речей венеціанців, / а що найгірше – пуританська шия / не вмiла гнутися по-католицьки»* [5, с. 40]). Авторка ще кількома непомітними, але суттєвими штрихами відсікає рух інтерпретації в той бік. В Італії він мав би успіх, навіть славу (це, окрім іншого,

підтверджує й остання розмова Айрона з мессером Антоніо), але теж мусив би платити надмірну ціну: відмовитись від пуританства, а це для Річарда не лише погляди чи віра, а й вірність роду, власне, це теж означало б зрадити себе. А такі речі не минають безкарно для хисту. Тоді що? Треба було все ж лишитися при громаді? У тому й річ, що Річард не пішов добровільно, його вигнали, а ціна за те, щоб лишитися, була означена надто чітко – ліпити посуд, а не ляльки. Це й означало – ціною власного хисту. Аби мати право бути скульптором, Айрон мусив покинути громаду. Історія друга-скульптора Джонатана це ще раз підтверджує: громаді потрібен не митець, а ремісник, якщо митець погоджується на творення того, що громада вважатиме корисним, він знаходить у ній своє хоч і не надто почесне, а все ж поважне, легітимне місце. Тож важко уявити собі щасливу долю митця-Айрона у громаді пуритан.

Отже, дві громади – та, що плекає мистецтво, і та, що не бачить у ньому жодної ціни, – не надто відрізняються у своєму бажанні приневолити митця, змусити його платити надмірну ціну. Глухий кут, в якому опинився Річард, – знак читачеві від автора, маркер, який підказує, в якому напрямку він має шукати відповідь.

Дослідники змогли цю очевидну невизначеність (митець винний без вини, виходу нема) якоюсь мірою компенсувати сюжетом Деві, який прагне стати художником (вже не скульптура, найбільш «грішне» мистецтво, а малярство) і, можливо, стане ним за допомогою грошей Річарда. Тобто, ніби з'являється трохи оптимізму, щоб затерти гнітючий песимізм фіналу головного героя. Але яким митцем стане Деві, змалечку привчений до компромісу з оточенням (платить ту саму ціну, яку відмовився платити дядько Річард, але невеликими, тому ніби не дуже присутніми порціями), – це ще питання. Розвиток Деві втішає Річарда, створює ілюзію, що життя не пройшло намарне, але ця підсолоджена пілюля не спроможна вилікувати від тяжкої хвороби – втрати сенсу життя. Остаточний знак фіналу – звуки Реквієму, поховальної музики. Як вірянин, відлучений від громади, Річард ще й певен покарання пеклом, але нічого, окрім скорої смерті, не сподівається. Гіршого, більш трагічного фіналу життєвого шляху митця важко уявити: смерть до смерті. Разом із хистом вмерла й душа Річарда. То де ж причина? У жорстокій і тупій громаді, яка завжди охоче йде за годвінсонами? Тобто драма написана заради звинувачення громади пуритан? Авторка явно

застерігає нас від такого тлумачення, даючи аж три зразки громад: італійська, пуританська і Род-Айлендська. Кожна не розуміє митця по-своєму, і тривалий час Річард давав цьому раду, розвивався як митець ще й кидав виклики, стверджував, що не боїться нікого. Отже, питання: «Що саме він зробив не так?» (Або ж які причини трагедії?) – лишається найбільш актуальним.

У першій (1897 року) версії драми основні герої драми не мали імен: «Мати замість Едіта, Сестра замість Крістабель, Чоловік замість Гопкінс, Скульптор замість Джонатан» [5, с. 309]. На мою думку, це дуже показовий штрих, який виводить нас на необхідність психоаналітичного тлумачення. Звісно, статусні імена замість індивідуальних – це віяння часу, алегоризація театру, яка вже проявилася наприкінці ХІХ століття у Європі, могла наштовхнути й Лесю Українку на думку в такий спосіб дати ширше узагальнення. Але відмова від цього наміру значно цікавіша, адже свідчить про розуміння, що така, хоч і спокуслива, алегоризація у підсумку дасть небажану інтерпретацію: замість реальних людей – статусні маски, домінування соціального пафосу. Цей варіант театру Леся Українка спробує залучити лише один раз – в «Осінній казці», спробує, щоб остаточно відмовитись. Найбільш її цікавить реальна психологія, а ще більше – власні глибини, де ховаються всі відповіді на питання про секрети творчості. Письменниця не протагоніста шукає, а способу витягнути з несвідомого якусь проблему, вияскравити її і розгледіти як сторонню, тобто шукає образів-персонажів для опосередкованого самовиразу. Чорновий варіант без власних імен підказує нам, в якому «трикутнику» слід шукати відповіді на питання, чому у митця вигас яскравий хист: це насамперед сімейні стосунки.

Головний сюжет драми – не в конфлікті з громадою чи навіть Годвінсоном (завжди якийсь Годвінсон у будь-якій громаді є), а в стосунках Річарда Айрона з матір'ю. Едіта могла легко звести нанівець непорозуміння з громадою, аби, як радить Крістабель, хоч трохи стала на оборону сина. Але Едіту веде щось інше. Поведінка її в багатьох сценах здається не лише невиправдано жорстокою, нерозумною, нечулою, але й непослідовною. Здається, все просто: їй очі засліпив релігійний фанатизм, нав'язаний маніпулятором Годвінсоном. Але насправді скоріше Годвінсон – зброя в руках Едіти, аніж навпаки. Едіта бореться не так за навернення «грішного» (ба

більше – «блудного») сина, як за його безумовну покору матері. У сімейному колі вирують за давнини глибокі проблеми (чисто психологічні, типово фрейдівського штибу), які на поверхню виходять у вигляді сутичок, замаскованих під соціальні чи релігійні. Коли Джонатан хоче пояснити Річарду, що ж вимагається від нього у громаді, і зачіпає тему стосунків з матір'ю, Річард гостро обриває його мову: *«Годі! / Про се не звик я говорить ні з ким. / Доволі з тебе знать, що я ніколи / невільником не стану в себе в хаті»* [5, с. 56]. Річард не хоче погано говорити про матір, але питання послуху/непослуху, очевидно, ставилось не раз, і відповідь Річарда свідомо й остаточна: *«невільником не стану в себе в хаті»*. На питання, в кого Річард вдався такий запеклий, він говорить про свій великий і шанований родовід: *«Мої всі кривні волі домагались / від короля, від церкви, парламенту, / а я – від них самих. Така вже кров»* [5, с. 56]. Тут сказано достатньо, аби збагнути суть взаємин Річарда й Едіти. Річард шанував батька, за словами Крістабель, *«Наш татусь / був жартівливий завжди та веселий»*. Ще, окрім того, він був не такий набожний, як хоче тепер подати Едіта, адже не послав би сина вчитись в Італію, до ворогів (католики для громади, а особливо Едіти – непримиренні вороги). Цього вчинку покійного чоловіка Едіта не може виправдати досі, власне, саме в тому навчанні вона бачить корінь зла, вважає, що син збився з пуття через поганий вплив розбещених католиків. Мабуть, коли вирішувалось питання навчання Річарда, думку Едіти не те щоб не взяли до уваги (інакше обов'язково прозвучало б сакраментальне «я попереджала!»), а, скоріш за все, вона не мала права на власну думку, втім, як і тепер. Едіта вхопилась за Годвінсона, віддана йому, як ніхто в громаді, навзамін чоловіка, якого втратила. Вона завжди підкорялася, про що свідчить образ Крістабель (Крістабель – ідеальна жінка з точки зору пуританської моралі, адже послух і служіння є стрижнем її життя). Родовід, який завжди боровся за волю, – це винятково чоловічий родовід. А от приділ жіночий – підкорятись чоловічій волі, віддано служити їм. Як добрий християнин Річард виконує настанову «шануй матір», демонструє шанобливе й вибачливо-співчутливе поводження з нею, примирливо реагує на категоричні твердження Едіти, навіть неприйнятні. Але це не допомогло: врешті решт Річард таки зірвався, коли почув, що дорогоцінний віск віддано на свічки, бо шановний Годвінсон не здужає читати при скіпках. Й одразу тяжкий гріх було

синові «пропечатано»: *«Зневажить рідну матір! І за віщо? / За марний віск!»* [5, с. 14]. Згодом відбудеться сцена, в якій Крістабель вмовлятиме матір боронити сина, як велить християнський припис. У відповідь Едіта змушує читати уривок з Біблії про відлучення від усіх рідних того, хто піде за Ісусом. Особливо вражає Крістабель теза *«Хто любить батька чи матір над мене, не годен мене»*, адже вона прямо наказує не коритись матері. А як же тоді бути з вимогою шанувати батьків? Едіта понад усе вимагає покори від сина і не бачить суперечності в дотриманні надто різних вимог, адже вона тепер разом з Годвінсоном, який став посередником між Богом і громадою. Коритись йому і громаді – означає коритись Богу. Лють Едіти у відповідь на непокору сина спалахує миттєво і засвідчує тяжкий комплекс меншовартості, породжений надто нерівними стосунками статей у сімейному і, тим паче, шлюбному житті. Підкорення сина – правдива глибинна мотивація всього її життя, віра в навернення «блудного» сина – це те, що живить її і після багатьох років його вигнання. Годвінсон надихає її не так істинною суттю християнського вчення (як свідчать численні приклади використання цитат із Біблії, воно легко спотворюється на догоду власним амбіціям), як умінням знайти саме ту цитату, те гасло, яке допомагає виправдати власну поведінку, дати їй більш високу, релігійно-месіонерську інтерпретацію.

Сповнена місійного пафосу, Едіта насправді – авторитарна по природі жінка, змушена до покори. Вона не змогла навіть за відсутності чоловіка перебрати на себе сімейну владу, і каменем спотикання став її непокірний син. Служіння громаді в особі Годвінсона є намаганням компенсувати цю поразку, але те, що християнського спокою Едіті не вдасться знайти, – очевидно у фіналі. Навчання Деві, до речі, залежатиме не так від грошей, як від Едіти (підкорена Крістабель не в рахунок), отож посувається під великий знак питання: невтолена і неусвідомлена жадоба знов і знов потребуватиме компенсації.

Річард був схильний ідеалізувати матір, ніколи не намагався скласти їй правдиву ціну. Епізод, коли він ліпить Едіту, зауваживши, що її старість гарна, а сумний вираз нагадує образ Богоматері, особливо яскраво виявляє цю настанову. Річардові потрібна ідеальна матір, аби мотивувати творчий дух. Коли матір почала вимагати

надмірних жертв, він змушений розірвати стосунки. Але ця втрата виявилась кардинальною.

Головну проблему Річарда, як свідчить його історія, треба шукати у стосунках з жінками. Здається, що це лише пунктирний сюжет, але Леся Українка підтягує до нього безліч ниточок від інших сюжетів. Якщо уважно подивитись на нібито релігійні сутички й дискусії, впаде в око їхня несподівана особливість: лєвова частка цих розмов стосується так званої розпусти. Найпоказовіша тут історія з Дженні, гарненькою, але неглибокою та ще й по-жіночому корисливою дівчиною. Вона сприйняла свій скульптурний портрет, схожий на принцесу, як комплімент залицяльника. У тому, як скульптурний образ захопив уяву дівчинки, в короткий термін перетворив зі скромної на самозакохану, проглядає відомий сюжет Нарциса, який має у культурі також численні жіночі версії, переважно казкові: згадаймо королеву із казки «Білосніжка і сім гномів». Людська врода – манія, яка часто зводить із розуму, стає причиною надмірної самозакоханості (особливо коли за допомогою інших людей висока самооцінка закріплюється), ворожнечі і навіть війни. Цей мотив, через образ Гелени, Леся Українка вже розгорнула у драмі «Кассандра», теж надзвичайно психологічній.

Врода Дженні вочевидь надихнула Річарда, можливо, якби Дженні виявилась трохи тоншою і делікатнішою, його мистецьке захоплення перейшло б у чоловічу закоханість. Але її неприховане бажання затягнути Річарда у шлюб відштовхує художника. Після Дженні він гарячково шукав собі натуру для скульптурного образу (весь цей час насичений мистецтвом, про що свідчить убранство кімнати Річарда, яка за рік з убогої хижі перетворилась на справжню майстерню митця), а коли знайшов – в образі юної дикунки, індіанки, – то запалав вогнем натхнення. Скульптура, ліплена з дівчини, ніби сама собою постала, в дуже короткий термін: так на світ з'являються шедеври. Попри відчуття святотатства і навіть плотського гріха, мистецька річ вразила громаду пуритан. Справжній шедевр став для агресивних вірян знаком спокуси, усіх тих численних спокус, які вони героїчно долали під проводом суворих приписів. І головна спокуса – це, звісно, потяг, кажучи словами Фрейда, нездоланне лібідо. Демон цієї спокуси вбачається в кожному порушенні припису. У розпусті Річард був запідозрений двічі, кожного разу, як знаходив прекрасну натуру і надихався нею, створював шедевр. Громада ні

миті не сумнівається в гріховних намірах юнака, вона ніколи не повірить у цнотливість митця. Сестра і матір, які знають правду, намагались, втім, не дуже переконливо, захищати Річарда від звинувачень у звабленні Дженні, але появу дикунки і вони сприйняти не можуть, їхній розум, взятий у шори догм, не може збагнути, навіщо Річард так себе занапастив. Вони нізащо не повірять, що поява вродливої індіанки у хаті скульптора була викликана не сексуальною, а мистецькою мотивацією.

Наприкінці драми, під час розмови з Антоніо про італійські часи Річарда, зринає сюжет про ще одну, власне, першу скульптурно портретовану жінку – Кароліну д'Орсі. Невеличку фігурку знавець мистецтва Антоніо визнає шедевром. Те, що він взяв її до рук мало не побожно (після відвертої критики скульптури, над якою Річард працює), акцентує свідому авторську настанову. Умова, коли хист спалахує натхненням і породжує шедевр, – це закоханість в об'єкт зображення. Але знову, вже вкотре, мотив ймовірної закоханості обертається мотивом розбещеності. Обоженювана Кароліна – насправді світська левиця, жінка, якій щоразу служать не менш як три кавалери. Сам Річард теж говорить про розпусту і розбещеність королівського двору. Цілком ймовірно, що його ідеалізоване, мало не побожно ставлення до жіночої вроди, яке наштовхувалось на нерозуміння, стало вагомою причиною для втечі. Стати утриманцем розбещеної багатой красуні – перспектива не для ідеаліста. Втікаючи від спокусливих венеціанок до цнотливої громади пуритан, Річард сподівався на суголосний світогляд, необхідний йому для збереження внутрішнього балансу і чистоти. Але пуритани, такі непримиренні до розпусти, виявились не кращими за розбещених венеціанців. Точніше, виявились такими ж самими, лише зі зворотного кінця (крайнощі зійшлися). І там, і там ідеалізація жінки у скульптурному портреті здається прихованим залицянням, свідченням інтрижки між митцем і його натурщицею. В Італії так переважно й було, в Америці це виключено через суворі приписи, але тлумачиться саме так: історія з Дженні та дівчиною-індіанкою викликала праведний гнів пуритан саме через підозру у розпусті, а не через порушення якогось біблійного припису щодо скульптури. Отже, еротично-сексуальний підтекст, який огортає кожен намір Річарда створити ідеальну жінку, з одного боку, забезпечує постання шедевра (із драми ми знаємо саме про три шедеври скульптора і про три жінки, які надихнули його на

створення цих шедеврів), а з іншого – стає головною причиною конфлікту з оточенням і, зрештою, тяжких розчарувань.

Варто під цим кутом зору подивитися на останню, невдалу скульптуру Річарда. Вона не задовольняє його, навіть дратує. Вочевидь Річард вклав весь свій хист у створення цієї постаті, хист у сенсі майстерність. Вишукане вміння побачив у скульптурі й Антонію. Але завбачив у ній також «розмисловість», робленість, неприродність, і склав причину на надмір думання в процесі творчості. Сам Річард вважає, що вроджений хист зникає, зраджує його. Однак і одна, і друга версії хибні, це зрозуміло читачам на тлі інших трьох шедеврів, ліплених з трьох красунь. У Річарда нема натхненниці-музи, нема поряд жінок, заради яких він праг чогось досягти – матері й сестри.

Важливим штрихом до розуміння, що ж так напружено шукав Річард у мистецтві скульптури, є мотив, умовно кажучи, Венери Мілоської, в драмі не незваної. Образ скульптури невідомого, але славетного майстра змальовано Річардом як приклад, зразок. Розгортаючи цю ситуацію, С. Кочерга зауважила: «у XVII столітті згадка про Венеру Мілоську – це нонсенс, адже знайдена вона була значно пізніше. Проте за духом цей образ виглядає цілком доречним і переконливим, тим більше авторка пише про абстрактну «статую без рук» [4, с. 55]. До цього можна ще додати: в часи Лесі Українки і знахідка статуї, і невдалі спроби доточити втрачені руки – події не такі давні, отож авторка не могла про це писати інтуїтивно, вона напевно усвідомлювала, що робить хронологічне порушення (те, що статуя не названа, – ще один доказ свідомого перенесення образу). Але, очевидно, усвідомлювала також, для чого це робить. І причина мала бути вагомою, бо загалом Леся Українка відтворювала деталі життя давніх епох дуже сумлінно, не фантазувала, а вивчала матеріал. Цей приклад, наведений Річардом у суперечці з вченим магістром, який втішає Річарда колективістським ідеалізмом (ці ідеї добре відомі Лесі Українці, вона не раз їх зачіпає і в художній творчості, і в публіцистиці, і в критиці): мовляв, розвиток людської спільноти забезпечують сумарні зусилля різних людей: хтось почав, хтось продовжив, хтось завершив. Якщо річ необхідна людям – знайдеться той, хто її зробить. Річард заперечує, що от, мовляв, приклад: ніхто не зміг відновити втрачені руки прекрасної статуї. Річардові важливо вірити в унікальність кожного видатного митця. Саме ця віра й

похитнулась, і палкий протест у відповідь на нібито втішну пропозицію свідчить, що Річард ще сподівається її зберегти. Мотив Деві влітається сюди ж: буде продовжувати незавершену справу митця його талановитий учень, як і стверджує опонент, вчений магістр. Але фінал свідчить про інше: згасла віра у власну високу місію гасить саме життя митця.

То що ж він насправді шукав? Чому остання скульптура так його дратує? Чому три інші так захоплюють усіх, хто їх бачив? Складається враження, що Річард ліпить лише жінок. До чого ж він праг, яке почуття було настільки сильним, що не дозволило закохатись у жодну з прекрасних жінок? Чи не бажання втілити ідеал, вдихнути життя у мертву глину? Стати Творцем, як Аполлон? Мабуть, варто згадати і сюжет Пігмаліона, так добре модернізований Бернардом Шоу в часі Лесі Українки. Тільки Леся Українка заходить у цей сюжет з іншого боку: не оживлювати/облагороджувати мармур, а живу красу доводити до досконалості вічного шедевру.

Нестворений портрет матері, піднесений до Богоматері, є чи не найбільш красномовним штрихом в історії занепаду скульптора. Він підказує нам, що саме шукав Річард: скульптор праг сполучення віри і хисту, розчинення одного в іншому. Це історія про ідеаліста, який тривалий час намагається внести ідеальне в реальність, не хоче визнати, що реальний світ зовсім не такий, яким він його бачить. Двічі реальність змушувала Річарда відступати і шукати нового шляху. Але знайомство з громадою Род-Айленда, здавалось, ідеальною для митця (він сам визнає, що тут йому дана повна воля), але такою ж прагматичною, корисливою, як і дві інші, вселяє відчуття, що весь цілий світ не є сприятливим для нього, для його хисту.

Н. Зборовська, показуючи матір Лесі Українки як авторитарну жінку, часто несправедливу в ставленні до дітей, вказала в зв'язку з цим на образи матерів у творчості: вони всі не надто привабливі. Зробить подібний наголос (вже після Зборовської) й Забужко, з властивою їй категоричністю: «...ціла галерея Українчиних «пожираючих», деструктивних матерів (а інших їх, НЕ деструктивних, у неї й немає, досі, здається, тільки в Н. Кузякіної стало інтелектуальної відваги це константувати), матерів-«Медей», як релігійна фанатичка Едіта Айрон (□ «Залізна»!), «тоталітарна» Mater Edax пані Груїчева («Блакитна троянда») чи хоч би й

простацька і тому з усіх найпрямолінійніша Мартоха Білашиха з «Приязні», котрі безоглядно орудують дітьми «як своєю власністю» аж до повного їх знищення...» [2, с. 434–435]. На думку О. Забужко, у пошуках пояснень за Фройдом йти взагалі не варт, бо він мало що тямив в жіночій психології, а от згідно Юнгу це виглядає, як «війна», без перебільшення, міфологічного масштабу, істинна «битва титанів» (чи пак, «титанок») на терені свободи й сваволі, «материнського» (поганськи-архаїчного) й «людського» (універсально-визвольного) права...» (там само). Теза спокуслива і ніби цілком прийнятна, от тільки дещо розминається з фактажем: «битви титанок» немає в жодному із сюжетів Лесі Українки.

Очевидний для всіх уважних читачів парадокс персонажної структури сюжетів Лесі Українки підтверджує, що в реальних стосунках існував пригнічений конфлікт із матір'ю і потребував компенсації. Ясна річ, цей факт не вписувався в радянський канон, а тому й обходився увагою дослідників (Н. Кузякіна теж висловилася дуже обережно). Сьогодні, коли відбувається руйнація попередніх канонів, важливо не впадати в іншу крайність, не творити міфу на кшталт старого, але навиворіт, помінявши місцями маркери. У зв'язку з образами матерів у творчості Лесі Українки варто звернути увагу на те, що в сюжетах актуалізуються частіше стосунки матір/син, аніж матір/дочка. У стосунках матір/дочка якраз нічого особливого й не відбувається. Крістабель – віддана дружина, сестра, матір, донька. Жертвувати собою ради близьких – її чи не вроджена риса. Дошкуляє їй лише необхідність вибирати поміж близькими людьми. В інших драмах теж нема надто проблемних взаємин між матір'ю і донькою, натомість конфлікт матір/син, від «Блакитної троянди» до «Лісової пісні» й «Оргії», актуалізований. Можна було б витлумачити цей факт як мистецьке маскування, але тоді навряд чи мав місце процес сублимації. Конфлікт матір / син, як і трикутник брат / сестра / матір міг бути вкорінений у несвідоме Лесі Українки більшою мірою, аніж конфлікт матір/донька: вона була сестрою брата, якого любила, але, на відміну від матері, завжди ставила його інтереси вище за власні. Передчасна смерть Михайла Косача, така трагічна для Лесі, втручання Ольги Петрівни у шлюбні справи всіх дітей, зі старшим сином включно, – цей життєвий матеріал цілком міг лягти в основу психологічного наповнення образів у творах. Але

важить інше: діагностична функція. Образ Едіти свідчить, що Леся Українка у своїй творчості насамперед робить наголос на материнській сліпоті. Керуючись нібито добрими намірами, щирою вірою у відданість материнській місії вести дітей до щастя, матері часто ламають своїм дітям життя. Накидаючи їм власну волю у твердому переконанні, що роблять добро, матері не усвідомлюють і не визнають, що ж насправді ними рухає: незадоволені амбіції, вражене самолюбство, комплекси та інші особисті, «надто людські» мотиви. Леся Українка відчула це на собі, бачила на прикладі братів і сестер, не могла не аналізувати. І все ж цей сюжет вповні розгорнувся лише в драмі «У пущі». Та й у ній Едіта викликає скоріше співчуття, ніж обурення. Гарне навіть в старості обличчя, схоже на Богоматір, не може належати цілком негативному персонажеві. Леся Українка відстояла своє право бути митцем і жінкою, всупереч багатьом материним приписам, крім того, змогла вибачити їй завдані образи, до кінця життя зберегла щирі, приятельські стосунки з матір'ю.

П'єса не сублімаційна, а психоаналітична, або ж діагностична. Лесі Українці важливо збагнути (важливо для себе особисто), від чого залежить піднесення чи занепад хисту, адже наявність таланту, який відкривається ще в дитячому віці, не забезпечує появи шедеврів. В історії Річарда Леся Українка діагностує залежність хисту від стану закоханості і стосунків з жінками. У свою чергу, характер цих стосунків визначається роллю матері, особливо якщо митець – чоловічої статі. Причина трагедії Річарда в тому, що витoki його проблем лишились за межею осягання. Релігійний ідеалізм заблокував шляхи до самопізнання. Річард закохувався в жінку як зразок краси, втілення ідеалу, не усвідомлюючи, що елементом цієї закоханості неминуче стає потяг до протилежної статі. В Італії виникла загроза руйнації ідеалу, і Річард втік до світу, категорично налаштованого проти розпусти. Але пуритани, ніби плекаючи цноту, виявились не менш цинічними щодо статевого взаємин. Ідеалізм Річарда неприйнятний в жодному з середовищ. Власне, ідеалізм опиняється під загрозою саме тому, що в нього ніхто не вірить, у ньому підозрюють вишукану маску мистецької розбещеності. Але й праведне обурення ідеаліста не зовсім адекватне, воно виявляє Річардове нерозуміння справжньої психології творчості. Будь-який митець прагне сягнути чогось вищого, доторкнутись до ідеалу, але в одних випадках це сприяє піднесенню недосконалого життя, а в інших – стає

причиною засліплення, протистояння зі світом і, зрештою, занепаду. Річардові забракло справжнього кохання, того почуття, в якому з'єднується духовна й матеріальна природа людини. Навряд чи таке почуття могло вписатись і не зруйнувати світогляд пуританина.

Трохи пізніше в українській літературі з'являться твори, які підтвердять такий діагноз, а життєві історії поглиблюють розуміння закономірностей. Насамперед варто згадати роман В. Підмогильного «Місто», в якому герой-письменник пише талановиті твори лише в стані закоханості. Розчарувавшись у своєму захопленні, Радченко розриває стосунки, аби присвятити себе творчості, але чомусь його твори стають вимученими, штучними (розмисловими), пишуться через силу. Спалахує інше почуття – знову приходить натхнення, з'являються довершені твори. Підмогильний діагностує процес творчості зі знанням справи, під впливом психоаналізу. Леся Українка без допомоги психоаналізу, будучи вродженим психологом, першою в українській літературі виявляє цей зв'язок.

Без введення в обіг поняття «імпліцитний психоаналітичний наратив» неможливо розкодувати численні парадокси в сюжетах її персонажів, адекватно оцінити характер психологізму усієї творчості. Діагностична спрямованість більшості історій формує підтекстову напругу, забезпечує поліфонію і парадоксальну ускладненість її творів.

Література

1. Вісич О. Естетика нон-фініто у творчості Лесі Українки: монографія. Луцьк: Твердиня,
2. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. Київ: Факт, 2007. 640 с.
3. Зборовська Н. Моя Леся Українка: Есей. Тернопіль: Джура, 2002. 248 с.
4. Кочерга С. Культурософія Лесі Українки. Семіотичний аналіз текстів: монографія. Луцьк: Твердиня, 2010. 656 с.
5. Українка Леся. У пущі. Зібрання творів у 12 томах. Т. 5. Драматичні твори (1896–1906). Київ: Наук. думка, 1976. С. 9-134, 301-311.

References

1. Visych O. Estetyka non-finito u tvorchosti Lesi Ukrainky [Aesthetics of Non-Finito in the works of Lesya Ukrainka]. Lutsk, 2014, 238 p. (in Ukrainian).
2. Zabuzhko O. Notre Dame d'Ukraine: Ukrainka v konflikti mifolohii [Notre Dame d'Ukraine: Ukrainka in the conflict of mythologies]. Kyiv, 2007, 640 p. (in Ukrainian).
3. Zborovska N. Moia Lesia Ukrainka: Esei [My Lesya Ukrainka: Asey]. Ternopil, 2002, 248 p. (in Ukrainian).

4. Kocherha S. Kulturosofiia Lesi Ukrainky. Semiotychnyi analiz tekstiv [Culturism of Lesya Ukrainka. Semiotic analysis of texts]. Lutsk, 2010, 656 p. (in Ukrainian).
5. Ukrainka Lesia. U pushchi. Zibrannia tvoriv u 12 tomakh. T. 5. Dramatychni tvory (1896 – 1906) [In the forest. Collected works in 12 volumes. T. 5 Dramatic works (1896 – 1906)]. Kyiv, 1976, pp. 9-134, 301–311. (in Ukrainian).

Maria Moklitsya. Psychological Narrative in the Works of Lesya Ukrainka (on the Example of the Drama "In the Forest"). The article deals with the differentiation of the term "psychoanalytic narrative" according to use in various fields of science, especially in psychology and literary criticism. The hypothesis is put forward for the introduction into the scientific circle of the concept of "implicit psychoanalytic narrative": the designation of the features of fiction, directed at the diagnosis of mental states, when the awareness of the unconscious is accompanied by the creative process of the writer and forms the basis of understanding the life problems of the character.

It is argued that without the notion of "implicit psychoanalytic narrative" it is impossible to decode numerous conflicts in the plot of Lesya Ukrainka, to adequately assess the nature of the psychology of her work. The diagnostic focus of most stories forms subtext tension, provides polyphony and paradoxical complexity of its works. The example of the drama "In the forest" shows that the implicit psychoanalytic narrative allows us to answer the questions about the causes of the artist's decline and his suicidal desires in the final of the work.

Key words: implicit psychoanalytic narrative, Lesya Ukrainka, "In the forest", psychology.

Моклиця Марія Василівна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, *ORCID ID: 0000-0001-7984-4377*; moklytsja@gmail.com

УДК 821. 160. 1 – 32

Сергій Романов

**«Бояриня» Лесі Українки та «Гетьман Дорошенко»
Л. Старицької-Черняхівської: діалог текстів у співвіднесенні
історіософських підходів**

У порівняльному контексті розглянуто історичні драми Лесі Українки та Л. Старицької-Черняхівської, присвячені часам Козацької республіки періоду її занепаду. Письменницям залежало на тому, аби з максимальною повнотою