

## **„БЛАКИТНА ТРОЯНДА” ЛЕСІ УКРАЇНКИ: ПРОБЛЕМА ДИСКУРСУ І МЕТОДУ**

Розглянуто історію дискурсу навколо драми „Блакитна троянда” Лесі Українки. Здійснено спробу психоаналізу твору.

*Ключові слова:* психоаналіз, божевілля, істерія, самопізнання, талант, спадщина, психодрама.

Психологічна драма кінця ХІХ ст. шукала способи осмислення феномену людини, її самопізнання, орієнтацію і спілкування у соціумі. Драма „Блакитна троянда” Лесі Українки як один з перших творів цього жанру в українській драматургії подає своє бачення вказаних проблем. Мета статті – узагальнити дискурс протилежних оцінок двох театральних постановок та тексту п’єси, оцінити методи її аналізу. Об’єктом статті є власне текст „Блакитної троянди” і найвизначніші концепції критиків, предметом – „нешільність” українського дискурсу, феміністична критика та психоаналіз драми. Новизна цього дослідження – у гносеологічному підході до твору, оскільки при спірних поглядах варто застосовувати універсальні моделі.

### **Видовищність чи аналітичність?**

За всю історію українського театру „Блакитна троянда” (1896) є чи не єдиною драмою, яка викликала докладне обговорення прем’єри серед тодішніх видань: „Киевлянин”, „Киевское слово”, „Жизнь и искусство”. ЛНВ натомість подав коротеньку замітку про неприхильність рецензентів до вистави, не маючи наміру опонувати їм навіть стосовно шовіністичних закидів І. Александровського про українську мову. Через двадцять років П. Рулін писав: „...Вражають всі ці їхні присуди своїм гострим, майже злорадісним тоном; начебто втішала рецензентів та невдача, якої зазнала українська драма, виходячи

поза відмежовані їй теми” [8, 14–15]. Те, що українські рецензенти змовчали на „злорадський тон” і слухні закиди, для П. Рупіна не стало предметом осмислення.

І. Франко так само уникає аналізу скандальної історії, хоча дає зрозуміти, що провал може обґрунтувати: „...Знаючи ліричний характер її [Лесі Українки – Л. З.] таланту, не думаю, щоб їй пощастило написати справді театральну драму” [11, 41]. Ліризм як причина неуспіху – дипломатичний висновок критика. Питання: чому ЛНВ разом з І. Франком не розгорнули дискурсу навколо „Блакитної троянди” хоча б задля захисту національної культури, – можна ставити і в політичній площині солідарності української інтелігенції, і в психологічній площині її самоаналізу.

Треба врахувати, що театральні рецензії самого І. Франка також мали форми гострих присудів, зокрема, щодо вистави Ю. Федьковича „Довбуш”. Засади театральної критики: аналізувати не те, що створили драматург і режисер з акторами, а рівень очікуваної видовищності, дотримання жанрового коду і т. п. Внаслідок цього з поля уваги пропадало авторське самоусвідомлення, постановка нових життєсміслових проблем, жанрова трансформація чи прояви міжродової дифузії. Інакше кажучи, мінливість значень і форм була наперед неприйнятною. Ще один парадокс: збаналізовану видовищність критикували, але поміркувати над аналітичною акцією не були готові.

Коли драму було надруковано, то Г. Хоткевич надав їй перевагу не тільки над всіма творами української літератури 1908 року, але й над „Кассандрою” Лесі Українки. „Показується, що таки автор більший поет у малюванні живого життя, ніж в аскетичних обрисах своїх улюбленців жидів, єгиптян і всякої іншої допотопності. <...> Там автор показує нам свої знання і читаність, тут – свою душу <...>. Не знаю, як кому, а мені більше подобається остання комбінація: прочитаних людей я ще найду, а таких, що уміють розказати своє почуття, надзвичайно мало” [8, 398–399]. Критик робить важливий

---

висновок про вказаний Лесею Українкою напрям української модерної п'єси – драматург „розказує свої почування”. І, протиставляючи „очита-ності” – „душу”, очевидно мав на увазі не стільки любовні переживання у сюжеті, як підтекст прихованих мотивів.

П. Рупін дивувався відмінності між літературним анонсом Г. Хоткевича і негативною реакцією „дружньої преси” на другу постановку „Блакитної троянди” того ж 1909 року. Широко представив оцінку рецензента „Ради”, але у вузьких межах, – „занадто слабка річ” [8, 16]. Подібний дисонанс вражень він побачив між Г. Хоткевичем – відкриття „нелюдських страждань” авторки – і рецензентом „Київського слова” – бажання авторки „потерзати нервы зрителів”. Отже, з цього часу постає необхідність відокремити „Блакитну троянду” як літературний факт від двох невдалих спроб театральної постановки драми. Для літературознавця визначення „слабка річ” не є перешкодою в детальному аналізі твору. Тоді ж як для театального критика настрої публіки вирішальний, а вистава – минулий артефакт.

Наступного року М. Євшан зрезонував з думками головних персонажів „Блакитної троянди” про „хвору культуру” як наслідок розриву між ідеалом та життям – „завелика прірва, щоб можна її перескочити, не упавши в неї” [4, 158], – але ні спеціальну проблему аутопсихологізму, поставлену Г. Хоткевичем, ні загальну проблему самовираження сучасника не обговорював, зате парадоксально розвивав негативне трактування модернізму, дане народниками.

Стаття „Перша драма Лесі Українки” П. Рупіна, вже не раз цитована в даному дослідженні, з середини 20-х років ХХ ст. і до сьогодні відіграє роль енциклопедії „Блакитної троянди”. Представляючи всі оцінки вистав і драми, шукаючи аналогічних настроїв і тем у ліриці Лесі Українки, критик на початку безпосереднього аналізу тексту виявляє в душі психоаналізу двоїстість лейтмотиву: свідомість героїні забороняє, підсвідомість – прагне. Однак, делікатно натякаючи на можливу автобіо-

графічність „драми серця” авторки, П. Рулін не пішов шляхом психоаналізу, де постала б необхідність дослідити насамперед причини самозаборони героїні на шлюб. Він пішов шляхом опису любовної теми, ускладненої спадковою хворобою. Тому оцінював компонування епізодів, загальну структуру, динаміку конфлікту, систему персонажів, тобто за класичною поетикою драми.

Розповідаючи фабулу драми, П. Рулін спрощував сюжет (а не редукував до виявлення головного мотиву), супроводжуючи його такими характеристиками, як „слабка”, „кволий”, „блідо”, ледь стримуючи іронію над пристрастями персонажів і скептично вимірюючи глибину їх мислення. Така наперед запрограмована база дослідження, звичайно, не відкрила нових перспектив. Критик, зрештою, втратив нейтральну позицію ще під час узагальнення різних інтерпретацій „Блакитної троянди”: гострий тон російськомовних рецензентів його кривдив, замовчування українських діячів культури не помічав, відвертість Г. Хоткевича назвав суб’єктивізмом і відкидав його бачення структури діалогів п’єси. «...Занадто поблажливим був Гнат Хоткевич, назвавши діалоги „тонкими та вдумливими”, – писав П. Рулін. – Вони дійсно дуже такі відмінні від звичайних розмов побутової драми, але ж властива всім цим розмовам якась умисність» [8, 25].

Якщо порівнювати діалоги „Блакитної троянди” з діалогами „Талану” М. Старицького, то вони значно чистіші в лексичному плані, тонші в настроях та емоціях, вдумливіші за інтелектуальним наповненням. Умисність, підмічена П. Руліним, також не протистоїть оцінці Г. Хоткевича. Навпаки, цю характеристику потрібно розгортати, дошукуватися причин штучності й натужності ведення розмови. В спілкуванні у драмі немає взаємності, ця проблема є очевидною. Співбесідник не реагує на весь зміст попередньої репліки, а переважно на останні слова, які „зшивають” діалог. Драматург не втримує в пам’яті своїх персонажів, чи для українців є традицією не слухати комуні-

---

канта? Отже, постає дилема: слабкість авторки або фіксація реального стану спілкування сучасників, яке Леся Українка художньо не обробляє? Може, у зв'язку з цим варто говорити про специфічний натуралізм стилю „Блакитної троянди”? І „умисність розмов” хіба не є постійною проблемою української драматургії ХХ ст.?

У підсумку дослідник пише про „Блакитну троянду” як «першу за „Таланом”, сміливу, але невдалу спробу дати психологічну драму, притому, що психологічний аналіз тексту не проводив. Наприклад, про це свідчить такий пасаж: „Вона розповідає лікареві, що от „якось самої себе страшно, того, що в мені”. З Орестом не знаходить вона спільної мови; підслухавши зненацька, що Орестова мати називає її божевільною, відчуває це надто гостро. Орест, втішаючи її, обнімає та цілує, вона „мліє, опускається і падає з його обіймів додолу, як нежива”; а прокидається вже божевільною. На цьому п'єса цілком природно і могла б закінчитися. Але розтягла її авторка ще на дві дії» [8, 23]. Відсутність психологічного методу дослідження тут особливо відчутна. Важко припустити, що П. Рулін не був знайомий з працями Д. Овсяннико-Куликовського чи психоаналітиками російської школи.

Зі всіх оцінок „Блакитної троянди” М. Зеров у „Нарисах з новітнього українського письменства” (1928) згадав лише П. Руліна і Г. Хоткевича. Не аналізуючи п'єси, оскільки розглядав творчість Лесі Українки в перспективі громадянської заангажованості, розуміючи громаду не як структуру спілкування, а як об'єкт впливу,— дослідник переадресував читача до „грунтовної студії” П. Руліна. А наприкінці нарису, представляючи думку Г. Хоткевича, М. Зеров оцінив ранню п'єсу Лесі Українки як „значно слабшу артистично від її пізніших драматичних поем” [5, 398] і не бачив для себе жодних цікавих проблем для обговорення.

У 50–80-х роках ХХ ст. „Блакитна троянда” була практично витіснена з української культури іншими її п'єсами: „Лісовою

піснею”, „Камінним господарем”, „Кассандрою”. О. Бабишкін у монографії „Драматургія Лесі Українки” (1963), згадуючи „Блакитну троянду”, вказував на перевагу внутрішньої дії сюжету над зовнішньою, тим самим підтримуючи специфіку цієї драми.

Феміністична критика кінця ХХ ст. в особі С. Павличко, Т. Гундорової, В. Агеєвої, Н. Зборовської повернулася до „Блакитної троянди”, розпрацьовуючи власні аспекти: модернізм як фемінізм і сексуальність, жіноче божевілля та істерія, – погоджуючись при цьому з П. Рупліним стосовно „формальних хиб” драми.

С. Павличко в „Дискурс українського модернізму” видання 1999 року додала розділ про „психопатичний/психоаналітичний” компонент модернізму, в якому писала: „...Суто біографічне пояснення звернення Лесі Українки до теми божевілля не є переконливим. Леся Українка тонко відчувала, і це найголовніше, що божевілля є саме тією метафорою, яка стане ключовою для нового часу” [6, 243–244]. В. Агеєва того ж року в монографії „Поетеса зламу століть” уточнила: „Погана спадковість <...> – автобіографічний момент у п’єсі. Лесю Українку якраз у цей час лікували від істерії” [1, 107]. Т. Гундорова 2002 року, розглядаючи „ідеальну комунікацію” Лесі Українки і О. Кобилянської, розвинула тезу саме В. Агеєвої: «Леся Українка, яка, окрім того, що власноруч студіювала психіатричну літературу про істерію і божевілля, сама мала істеричні випадки і тому описує цей стан досить детально [в драмі „Блакитна троянда” – Л. 3.] – „голова болить, серце заходиться”, „страх без причини”, „страшно того, що в мені”, „мушу чогось закричати не своїм голосом”, істеричний плач, безсоння. <...> Сама Лариса Косач не раз зізнавалася в листах, що має істеричні „припадки”» [2, 103], – і на їх підтвердження дослідниця наводить уривки з шести листів. Якщо правда цього фактажу приймається нами як поле дослідження, а не звинувачень, то природно укладатиметься контекст із відповідною ієрархією

---

проблем: психологічних, гносеологічних і естетичних. Отже, феміністична критика вперше в історії дискурсу „Блакитної троянди” вивела на перший план необхідність психоаналізу тексту та її авторки.

### **Внутрішня контроверза драми**

З другої половини ХІХ ст. розпочинається епоха експериментальної психології. „Година пробила. *Zeitgeist* [14], як сказав Борінг, зробив свою справу. Філософи, які починаючи з Декарта ставили перед собою епістемологічні питання, були поступово підведені до проблем психології” [12, 26–27]. Серед європейських психологічних лабораторій, в котрих намагалися точно вимірювати відчуття і реакції, всесвітньо відомою стала школа французького вченого Ж.-М. Шарко. Вивчаючи істерію, він помітив її схожість із розвитком гіпнотичних станів.

З. Фрейд як колишній учень Ж.-М. Шарко разом зі своїм колегою Й. Бройсером представили результати свого „вербального методу”: „Про психічний механізм явищ істерії” (1893) і „Нариси істерії” (1895). Появився термін – психоаналіз. Новий метод лікування встановив, що «істерія виникає не як органічне захворювання <...>, а в результаті внутрішнього розладу, неусвідомленого конфлікту, гнітючий вплив якого і викликає хворобливі зміни, чи „симптоми”» [13, 37], які зникають, якщо затисненому почуттю показати шлях виходу. Спосіб лікування: психоаналітик виявляє у розповідях пацієнта помилки, мимовільні обмовки, затримки, повтори, забування; складає з них логіку обставин, зв’язє з пацієнтом і чекає підтвердження від нього своєї реконструкції; якщо реконструкція точна, то травма зникає.

Оскільки психоаналіз відкриває приховане, то в дослідженні драми „Блакитна троянда” він виводить на авансцену приховані особи, які не стали персонажами. Це – батько і матір головної героїні. Любов Гощинська двічі зі співчуттям згадує батька (ледь помітний прояв комплексу Електри), який доглядав хвору на божевілля дружину, і не виявляє жодного співчуття до матері.

Навпаки, вона непрямо засуджує її (і водночас себе тією самою карою), будуючи на цьому мотивацію життєвої стратегії: „Наше бідне покоління стільки вже ганьби прийняло за необачність і егоїзм, що нарешті задумало поправити свою репутацію і поставило ребром питання про спадковість” [9, 16]. Чому Любов Гощинська говорить [15] про себе у множині, якщо була в сім’ї одиначкою? Чи „наше бідне”, „ціле безневинне покоління” – це обмовка авторки, яка мала на увазі і сестру Оксану, що також страждала на приступи істерії, спричинені конфліктами з матір’ю? „Забування” матері у сюжеті – істеричного походження, але й має водночас автобіографічні підстави.

Небажана дитина, як писала про Ларису Косач її сестра Ольга, може тяжко страждати від нелюбові початку/зачаття, травми, яка викликає жах власного онтологічного ніщо, власної неприсутності, тоді ж як діти спирають своє пізнання на константу вічності (звідси наївно трагічне запитування героїнь Лесі Українки про вічну любов, це – нерозвинена, внаслідок травми, дитяча модель життя; *вічність* не переходить в дорослу модель *мінливості значень*). Нервова конституція Лариси Косач виявилася тендітнішою за конституцію Ольги Драгоманової, а двоє разом не змогли узгодити особисті життєві ритми. Жах екзистенційної прірви між собою і матір’ю поборювала альтруїзмом (несвідомо переконувала у корисності своєї особи) і компенсувала до деякої міри талантами. Онтологічна травма в істерії більш уразлива за травму сексуальну, оскільки, фігурально кажучи, знаходиться на самому дні несвідомого. Зате комплекс Електри не сформувався в Лариси Косач (мстять за когось, а не за себе), про що свідчить фрагмент із її листа: „І так робиться жаль <...> і тих, кого ніяка істерія не навчає, і тих, на когую вона окошається” [10; 11, 375–376].

Цю особисту травму Леся Українка переносить на героїню і заміщає її „книжною” ідеєю спадковості божевілля, яка суперечливо переплітається в драмі з ідеєю спадковості талантів. Адже в суспільній думці кінця XIX ст. талант – це хвороба. Про тодішні



---

психопатологічні теорії писали Р. Піхманець і С. Павличко, вказуючи на популярні ідеї та їх авторів: Моро де Тур, Ч. Ломброзо, М. Нордау [7, 6].

Від кого успадкувала Любов Гощинська талант до музики і малярства? Від батька чи матері? Згідно з домінуючою думкою про хворобливу спадковість таланту, – від матері. У драмі підкреслено портретну подібність дочки до матері, спільність їх характерів, значить, авторка таким чином мотивує походження талантів. Але їх реалізація для дівчини є надто складною: „Я малюю якраз настільки, щоб повіситись”, „на се треба витривалості – не моєї” [9, 13]; „я вже напевно піаністкою не буду, знаю музику настільки, щоб се розуміти...” [9, 14]. І це явна контрверза ідей. Якщо божевілля і талант – однієї природи, то не повинно бути проблем з реалізацією. Творчу інтуїцію і її втілення блокує істерія. І в цій ситуації Любов Гощинська страждає від глибинних травм, а не божевілля.

Інтер’єр першої дії: „...Окрім картин, на стіні висить зброя, пістолі, ножі і т. ін.” [9, 8] – можна витлумачити символічно як спадщину. Від картин і піаніно зброя відрізняється тим, що вбиває. У східній традиції кинжал на противагу ножа є, так би мовити, геральдичним знаком чоловіка, його мистецтва і благородства, яким гордяться і носять спереду чи збоків. Тут не можна випустити біографічну обставину – взаємини з Н. Гамбарашвілі й те, що він подарував поетесі кинжал на її ж прохання під час написання драми.

Самопізнання потребує логіки, істерія в певному сенсі є продукуванням алогічних метафор, які відволікають на ще більшу відстань від причини болю і страху. Психоаналіз шукає та інтерпретує ці алогізми. Ключову фразу Любові Гощинської і подвійну домінанту творчості Лесі Українки – „Ніж доходить на лютім, повільнім вогні, краще блиснути враз і згоріти” [9, 17] – потрібно піддати психоаналітичній інтерпретації. Ніж гартують на перепаді температур двох стихій – вогню і води. Інакше кажучи, життя гартує не тільки негативними умовами, але і

позитивними також. Останніх Любов Гощинська не приймає, її вибір вказує на однобічне розуміння і відчуття життя, цілеспрямованої саморуїни. Якщо ніж гарту не витримує, то дає тріщину, а не красу блиску згоряння. Його ховають у халявах, бо призначений не для бою, а нападу ззаду, тому є знаком злочинським. Отже, метафора не має точного предмету перенесення значень. Авторка не помічала цього алогізму. Стримувана агресія як природна реакція людини на завдані їй рани проривається в образі, що відіграє роль тимчасового катарсису.

Наступне коло інтерпретації деконструктивне. „...Блиснути враз і згоріти” – образний заклик до того, щоб ризикнути в момент творчості впасти в божевілья, відкрити надприродні істини і вмерти, залишивши твори. Припустимо, що матір Любові Гощинської малювала і грала на фортепіано (з розповіді Олімпіади Іванівни знаємо, що її оберігали, а вона обурювалася: „Не мучте ви мене!” – так само, як зараз відповідає її дочка. Лесі Українці теж забороняли писати і читати з приводу істерії; В. Агеєва назвала це „поліційною” психіатрією і емоційно підкреслила, що „читати, здається, не забороняли навіть покараному солдатчиною Шевченкові!” [1, 107]).

Припустимо, що творчість спровокувала її божевілья. Однак дочка не має достатньої сміливості ризикувати так само. Тоді у цьому випадку не повинна б відчувуватися від матері, осуджувати за те, що дала їй життя. Відчуження дочки від матері, однак, бачиться конструктивним принципом усієї драми: „Спадок – се фатум, се Мойра, се бог, що мститься до чотирнадцятого коліна. На кого ж він наложити важку руку, той мусить пам’ятати, що за одну хвилину його солодкої втіхи ціле безневинне покоління заплатить страшною ціною” [9, 16].

Потрібно розрізнити декларації головного персонажа і засоби їх втілення Лесею Українкою. Любов Гощинська розмірковує про власну спадковість психічного захворювання і вперше в житті зазнає приступу. Вже з початку п’єси виникає сумнів: чи божевільна людина може усвідомлювати свою

---

хворобу? Негативна відповідь на це запитання спонукає відділити божевілля від істерії, тобто стан шалу, причини якого фізіологічні, від стану, що піддається вербальному розпізнанню вербальних причин і одужанню. Зрозуміло, що це прочитання проти автора, але і проти критиків, які мали претензії до правдоподібності зображення божевілля, яка за симптомами є істерією.

При нерозділенні божевілля та істерії аналіз тексту буде завжди вести критика у лабіринт суперечності. Л. Демська-Будзуляк вказує на це: „Страх непевності живить її істерію й утримує від остаточного вибору. Якщо уважно простежити за текстом твору, то можна помітити, що божевілля Любові Гощинської спровоковано не так зловісним фатумом спадкової хвороби, як її особистим ставленням до реальної дійсності. Ці відчуття настільки суперечні самі в собі, що напрошується висновок про неминучість божевілля, навіть коли б і не було самої спадковості” [3, 147].

Отже, висновок перший: це драма про істерію, яка заміщена в сюжеті ідеєю спадкового божевілля, це спроба Лесі Українки створити власну психодраму в час, коли європейські психологи розробляли і застосовували різні методики і, зокрема, психоаналіз, суть якого полягає у відвертому спілкуванні лікаря з пацієнтом.

І саме спілкування між персонажами, які можуть бути поперемінно психоаналітиками і пацієнтами один одному, є найважливішою проблемою драми. Леся Українка зафіксувала слабку щільність комунікації і передбачила комунікативний, а не тільки театральний провал навколо „Блакитної троянди”, так само, як навколо головної героїні. Чоловіки з її оточення – не суперники, не друзі, не вороги. Це – „поруч-існування” людей, які змовчують чи обурюються тихо вбік або висловлюються у відсутності особи. У діалозі вони розвивають певну тему протягом 2-3 реплік, асоціативно зісковзують на іншу і до попередньої ніколи не повертаються. Жінки на їх тлі здаються

прямішими і відкритішими комунікантами, але, бажаючи скеровувати долі інших, ведуть спілкування імперативне і таке ж пунктирне в розвитку теми. Любов Гощинська намагається стояти в центрі обговорення, але її самозаборони як результат психічних травм також обмежують спілкування.

Висновок другий: якщо спілкування є однією з необхідних умов самопізнання індивіда, то у „Блакитній троянді” воно відбувається так, що не дає поштовху до зміни уявлень про життя, просвітління/інсайту, відходу від наївних суджень і шаблонів, а значить відсутній процес дозрівання людини.

Психоаналіз розпізнає травми, гносеологія – здатність до самозапитування й адекватності відповідей персонажів. „Кожна людина здатна до двоякого пізнання: по-перше, пізнання, засобом якого вона осягає свої відчуття, почуття чи думки, і, по-друге, пізнання, за допомогою якого вона усвідомлює, як живе і діє вона сама, а також як живуть і діють інші, і під цим кутом вона пізнає саму себе таким же способом, яким вона пізнає інших” [12, 101]. Ступінь двоякого пізнання у персонажів дуже занижений і тяжіє радше до фантазмів, аніж до аналізу реальності.

Політична інтерпретація творчості Лесі Українки (приклад Д. Донцова) чи політизована (починаючи від І. Франка і М. Зерова до 90-х років ХХ ст.) усували драму „Блакитна троянда” із контексту боротьби, використовуючи, однак, вищевказаний афоризм задля впливу на маси, істерію якої також досліджував З. Фрейд. Усували драму, хоча у ній знаходимо гносеологічне розуміння боротьби індивіда за самого себе проти самого себе. Гносеологічний підхід у поєднанні з психоаналізом – перспективне дослідження драми „Блакитна троянда” і постаті її авторки.

### **Література і примітки**

1. Агеєва В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації.– К.: Либідь, 1999.– 262 с.

- 
2. Гундорова Т. *Femina Melancholica*. Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської.– К.: Критика, 2002.– 271 с.
  3. Демська-Будзуляк Л. Криза жіночої ідентичності в контексті „нової європейської драми” // *Леся Українка і сучасність*. Зб. наук. пр.– Луцьк: Волин. обл. друк., 2006.– Т. 3.– С. 136–149.
  4. Євшан М. *Леся Українка* // Микола Євшан. Критика. Літературознавство. Естетика.– К.: Основи, 1998.– С. 153–159.
  5. Зеров М. Від Куліша до Винниченка. Нариси з новітнього українського письменства. *Леся Українка* // Зеров М. К. Твори: У 2 т.– К.: Дніпро, 1992.– Т. 2.– С. 359–401.
  6. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі.– К.: Либідь, 1999.– 447 с.
  7. Піхманець Р. В. Психологія художньої творчості (теоретичні та методологічні аспекти).– К.: Наук. думка, 1991.– 164 с.
  8. Рулін П. Перша драма Лесі Українки // *Українка Леся*. Твори: У 12 т.– Нью-Йорк, 1954.– Т. 5.– С. 7–28.
  9. *Українка Леся*. Блакитна троянда // *Українка Леся*. Твори: В 10 т.– К.: Держ. вид-во художньої л-ри, 1964.– Т. 3.– С. 7–116.
  10. *Українка Леся*. Лист від 29 грудня 1902 року // *Українка Леся*. Збір. тв.: У 12 т.– К.: Наук. думка, 1978.– Т. 11.– С. 375–376.
  11. Франко І. Я. *Леся Українка* // Франко І. Я. Збір. тв.: У 50 т.– К.: Наук. думка, 1981.– Т. 32.– С. 39–41.
  12. Фресс П., Пиаже Ж. *Експериментальна психологія*: Пер. с франц.– М.: Прогресс, 1966.– 428 с.
  13. Цвейг С. *Зигмунд Фрейд* // Фрейд З. *Интерес к психоанализу*.– Минск: Попудри, 2004.– С. 3–107.
  14. “Zeitgeist” в українській літературі позначила Н. Кобринська однойменним оповіданням 1883 р. про емансипацію жінки.
  15. Стиль висловлення, безперечно, не двадцятип’ятилітньої дівчини, а діяча зі стажем. Логічно припустити, що Леся Українка, пишучи драму прозою, наслідувала мовлення свого оточення – старих громадівців і молодих гуртківців. І це створило невіршальну проблему для авторки, тому що, з одного боку, вона говорила/писала в цьому коді, з іншого боку, епізод з Крицьким є свідомою карикатурою Лесі Українки на „громадівську діяльність”. П. Рулін звертав увагу на те, що в п’єсі „порожні з драматургічного погляду балачки” [25] і що „бракує <...> діялогів тої повнозвучности, коли прості та звичайні репліки говорять так багато глядачеві або своїм настроєм, або

внутрішнім глибшим змістом” [27]. На наш погляд, це свідчить про те, що код мовлення не збігся з кодом психодрами.

**Zelinska L. *Blu Rose* by Lesya Ukrainka: Problem of Discours and Method.**

In this article the history of discours around *Blu Rose* by Lesya Ukrainka is outlined. The attempt of the psychoanalysis of the play is made.

*Key words:* psychoanalysis, madness, hysteria, self-awareness, talent, inheritance, psychodrama.