

**Національний університет  
"Острозька академія"**

**На правах рукопису**

**Крупка Мирослава Анатоліївна**

**УДК 845. –82.09.**

**Емансипаційні тенденції  
в українській жіночій прозі  
кінця ХІХ - початку ХХ століть**

**10.01.01 - українська література**

**Дисертація на здобуття наукового ступеня  
кандидата філологічних наук**

**Науковий керівник  
Криловець Анатолій Олександрович,  
кандидат філологічних наук,  
доцент**

**Острог-2003**

## Зміст

Вступ	3
Розділ 1. Історія та теорія питання	8
1.1. До історії питання	8
1.2. Феміністична критика як методологія	19
Розділ 2. Культурна ідентичність епохи з гендерної перспективи	26
2.1. Жіноча творчість: спроба подолання культурних табу	26
2.2. Емансипаційна модель Марка Вовчка	29
2.3. Жіночий ренесанс кінця ХІХ - початку ХХ ст.: соціальні, культурні, психологічні та гендерні аспекти	34
2.4. Леся Українка: досвід органічного фемінізму	45
2.5. Жінка-автор і чоловік-критик: конфлікт дискурсів	52
2.6. Природа біографізму в жіночому письмі	60
2.7. Неоромантизм як знаковий код модерної доби	64
Розділ 3. Концепція “нового” героя	72
3.1. Жінка - альтернативний герой	72
3.2. Просвітительські ідеї як матриця емансипованої героїні	76
3.3. Оприявлення жінки через досвід дихотомії	97
3.4. Модерний дискурс материнства	128
3.5. Інваріант героїні-селянки	138
3.6. Алегоричні постаті жінок	154
Висновки	160
Список використаних джерел	167

## Вступ

Дискусії останнього десятиліття виразно засвідчили тенденцію моделювання цілісної концепції історії української літератури з урахуванням маргінальних до недавнього часу явищ та постатей. З цього погляду доречно звернути увагу на феномен вітчизняного модернізму, явище надзвичайно багатогранне та специфічне, однак засадниче для подальшого розвитку культури. Проте парадигму українського модернізму не можна інтерпретувати, не реабілітувавши цілу плеяду українських письменниць цього періоду і не осмисливши мистецьких тенденцій епохи модерну з жіночої перспективи. Лише за умови присутності жінки в культурному просторі може йти мова про його “повноту” (Д.Чижевський).

**Актуальність теми дослідження** полягає в трактуванні періоду українського модернізму з врахуванням нових аспектів. У дисертації здійснюється осмислення епохи *fin de siècle* з гендерної перспективи, яка передбачає реінтерпретацію творчості Ольги Кобилянської та Лесі Українки і повернення до соціокультурного канону цілої плеяди “забутих” авторок: Грицька Григоренка, Дніпрової Чайки, Уляни Кравченко, Любові Яновської, Євгенії Ярошинської та ін. Інтерпретація явища жіночої прози на рівні теоретичного осмислення вимагає і залучення текстового аналізу. Таким чином окреслюється співвідношення емансипаційного жіночого руху з творчими інтенціями авторок. Актуальність дослідження визначається також спробою описати феміністичну інтелектуальну традицію. На важливості культурної жіночої традиції наголошує польська дослідниця Славоміра Вяльчевська в книзі “Дами, лицарі і феміністки”. Вона доходить висновку про подібність та повторюваність світоглядних перспектив жінок-письменниць, які, хоч і належали до різних поколінь, жили в різних епохах, були за походженням із різних середовищ, але протягом цілого життя відстоювали однакові принципи: самобутність, самостійність, незалежність [20; 12]. Використання феміністичного інструментарію у річищі постколоніальних методологій

видається доречним задля трактування національної літератури в перспективі врахування специфіки.

Вагомий внесок у вивчення модерної епохи з врахуванням гендерного аспекту належить В.Агеєвій, Т.Гундоровій, Н.Зборовській, С.Павличко, Н.Шумило та ін. Однак концептуально явище жіночої прози ще не було проаналізовано.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.**

Дисертація виконана як складова частина основної теми кафедри української літератури Рівненського державного гуманітарного університету – дослідження розвитку літератури доби модернізму та узгоджена із загальним планом науково-дослідних робіт кафедри української філології Національного університету “Острозька академія”. Тема і план-проспект дисертації схвалені на засіданні бюро наукової ради НАН України “Класична спадщина та сучасна художня література”.

**Мета дисертації** – виявлення емансипаційних тенденцій в українській жіночій прозі кінця XIX – початку XX ст. та з'ясування місця жіночої творчості в літературному й національно-культурному житті цього періоду.

Досягнення цієї мети передбачає розв'язання таких **завдань**:

- з'ясувати ступінь вивчення досліджуваної проблеми;
- проаналізувати процеси, які вплинули на появу жіночого письменства;
- окреслити феміністичну літературну традицію;
- встановити суголосність ідейних концепцій авторок філософському дискурсу доби;
- вказати механізми текстуального вияву емансипаційних ідей;
- описати альтернативність образу жінки як героя та визначити його сутнісні характеристики;
- з'ясувати відповідність генези українського літературного фемінізму етапам світової традиції;

- окреслити соціокультурну ситуацію кінця XIX – початку XX ст. з гендерної перспективи.

**Об’єктом дослідження** є прозова, критична та епістолярна спадщина жінок-письменниць кінця XIX - початку XX ст.: Христі Алчевської, Грицька Григоренка, Катрі Гриневичевої, Дніпрової Чайки, Надії Кибальчич, Ольги Кобилянської, Наталії Кобринської, Уляни Кравченко, Наталки Полтавки, Олени Пчілки, Наталії Романович-Ткаченко, Людмили Старицької-Черняхівської, Лесі Українки, Любові Яновської, Євгенії Ярошинської, у якій найвиразніше простежуються емансипаційні настрої.

**Предметом дослідження** виступає жіночий дискурс періоду українського модернізму.

**Теоретичною та методологічною основою** дисертації є праці українських дослідників В.Агеєвої, Т.Гундорової, Н.Зборовської, С.Павличко, Н.Шумило та зарубіжних: В.Вулф, Л.Ірігерей, Ю.Крістевої, К.Мілет, Е.Сіксу, Е.Шовалтер. Взято до уваги літературознавчі дослідження В.Вознюка, Л.Гаєвської, О.Гнідан, А.Гуляка, Л.Демської, І.Демченко, І.Денисюка, М.Євшана, С.Єфремова, Н.Калениченко, С.Кирилюк, Ю.Кузнецова, Л.Кулінської, Л.Мірошніченко, В.Пінчука, Ф.Погребенника, Я.Поліщука, Г.Сінька, Т.Третяченко, І.Франка, Р.Чопика та роботи з історії феміністичного руху: М.Богачевської-Хомяк, І.Жеребкіної, М.Рудницької, Б.Савчука, Л.Смоляр.

Основним методом дисертаційного дослідження є феміністична критика, яка дозволяє оприятити складне і суперечливе явище українського модернізму з жіночої перспективи з врахуванням усієї повноти текстів. Бо одним із завдань феміністичної критики на сучасному етапі є “зіставлення чоловічої і жіночої систем цінностей шляхом аналізу не лише літературно-художніх творів великої вартості, а й менш цікавих справжньому поціновувачу слова аматорських і стандартних текстів (бо саме в них зафіксовані характерні для певного часу способи розуміння світу, буденні поняття, загальні модуси досвіду, без яких складно проникнути в життя жінки)” [208]. Цей аспект дозволяє окреслити

концепцію світу, відображену в художніх творах, у всій повноті та різноманітності підходів та поглядів.

У роботі застосовується культурно-історичний метод, без якого неможливо виокремити аспекти, які вплинули на появу та розвиток жіночого письменства. Біографічний метод у поєднанні з психоаналітичним допоміг з'ясувати специфіку жіночої творчості. Використання компаративного методу дозволило розглядати емансипаторські настрої означуваного періоду в контексті світового фемінізму. Залучення елементів інструментальної стратегії екзистенціалізму, постмодернізму, постколоніальних теорій дало змогу на сучасному рівні простежити розвиток модерністичної епохи. Такий комплексний підхід уможливорює аналіз жіночої прози кінця XIX - початку XX ст. як цілісного явища епохи українського модернізму.

**Наукова новизна роботи.** У дисертації комплексно досліджується феномен жіночої прози кінця XIX - початку XX ст. Уперше здійснюється осмислення жіночого письменства в контексті українського модернізму з гендерної перспективи у зв'язку з соціокультурним емансипаційним рухом. На рівні текстового аналізу досліджується проблема творення нового літературного героя; окреслюється концепція модерного жіночого персонажа. У роботі простежується, як відбувається всебічне переосмислення гендерних стереотипів "ною" героїнею: від активного завоювання царини чоловічої реалізації (освіта, наука, професія) через зусилля поєднати реалізацію жінки як людини з обов'язками матері, дружини, громадянки до усвідомлення особистісної самодостатності.

**Теоретичне значення роботи** полягає в застосуванні нових підходів до дослідження літературної епохи кінця XIX – початку XX століть, які дозволяють враховувати фактор жіночої творчості. Висновки дисертації сприяють поглибленню знань про культурологічні аспекти літературного процесу означуваного періоду. Результати дослідження відкривають нові можливості як у вивченні персоналій Христі Алчевської, Грицька Григоренка, Ольги Кобилянської, Наталії Кобринської, Уляни Кравченко Олени Пчілки,

Лесі Українки, Любові Яновської, Євгенії Ярошинської та ін., так і для створення цілісної концепції розвитку української літератури кінця XIX – початку XX століть.

**Практичне значення дисертації** полягає в тому, що її матеріали й висновки можуть бути використані у підготовці лекційних курсів з історії української літератури кінця XIX – початку XX ст. і спецкурсів, практичних занять, факультативів з проблем модернізму, а також у практиці викладання в середніх навчальних закладах.

**Апробація та впровадження результатів дисертації.** Основні положення дослідження викладено в десяти статтях та висвітлено в доповідях на другій міжвузівській конференції “Роди і жанри літератури” (Одеса, 1999), на Всеукраїнській науковій конференції “Український модернізм зі столітньої відстані” (Рівне, 2001), на Всеукраїнських науково-теоретичних конференціях молодих учених (Київ, 2001 та 2003), на Міжнародній науковій конференції “Класична поетика та естетика постмодернової доби: заперечення чи трансформація?” (Львів, 2003), а також на щорічних наукових конференціях Рівненського державного гуманітарного університету (1999-2003) та Національного університету “Острозька академія” (1998-2003). Матеріали дослідження апробовано під час проведення занять з історії української літератури, а також спецкурсу на факультеті української філології Рівненського гуманітарного університету та під час читання курсу “Історія української літератури” для студентів гуманітарного факультету та факультету іноземної філології в Національному університеті “Острозька академія”.

## РОЗДІЛ 1

### ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ ПИТАННЯ

#### *1.1. До історії питання*

Протягом останнього десятиліття у вітчизняному культурному просторі простежується намагання створити цілісну історію українського письменства. Особливо актуальним з цього погляду видається ліквідація так званих “білих плям” та реінтерпретація культурного процесу на нових науково-методологічних засадах. Доба модернізму - максимально плідний період для експериментування, про що переконливо свідчить актуальність цієї тематики в сучасному літературознавстві. Видається доцільним простежити історію рецепції доби модернізму, зокрема, парадигми жіночої прози, яка була знаковою для цього періоду.

Одночасно з активізацією емансипаційних тенденцій в соціокультурному просторі кінця XIX - початку XX ст. в періодиці з’являються відгуки на це явище. Оцінки часто бувають полярними, а це вже є яскравим свідченням поліфонічності поглядів на руйнування гендерних стереотипів у суспільстві. Загалом реакція критики сфокусувалася на таких основних напрямках:

- констатація пов’язаності жіночого письменства з феміністичним рухом;
- актуалізація нового типу героїні - сильної особистості в творах письменниць;
- рецензії на вихід жіночого альманаху “Перший вінок”;
- виокремлення специфіки жіночого письма;
- зародження феміністичної критики.

Тогочасні критики цілком слушно пов’язують сплеск жіночої творчості з активним соціальним емансипаційним рухом. Про це, зокрема, йшлося в статті І. Франка “З остатніх десятиліть XIX віку” [259; 501-502]. С. Єфремов в “Історії українського письменства” зазначав, що сутність жіночого руху - “право жінки на своє власне життя і працю, на самостійне порядкування своєю особистою



долею, емансипація людини в жінці” - набрала “справжнього, болючого інтересу ... під пером письменниць” [83; 514]. В. Лебедова в статті “Жіночі типи в найновішій українсько-руській літературі” (“Буковина”, 1899, ч. 59) вказує на всеєвропейський контекст жіночого руху, який вплинув на становище жінок та знайшов відгомін у літературі: “Побіч чувств і бажань верстової свободи закипіла наша жінка жаждою і своєї волі яко жінки. Відгомін тих стремлінь добачаємо в тодішній літературі” [151; 1]. М.Грушевський в статті про Н.Кобринську також вказує: “Феміністична ідея, що займала авторку, полишила свій слід в тім особливим інтересі до жінки, який бачимо в оповіданнях авторки” [49; 22].

Прикметною є реакція критики на появу альманаху “Перший вінок”. Рецензії відзначаються подвійними стандартами. З одного боку, вся громадськість схвально поставилась до появи альманаху як культурного явища, а з іншого з’являються засудження жіночого сепаратизму, що проявився в цій книзі. Візьмімо для прикладу рецензію Г. Цеглинського. В цілому позитивно оцінюючи вихід такої роботи з яскраво вираженою емансипаційною тенденцією, критик резонно зауважує: “... що може більше займати жінку, як те питання, котре має вирішити її становище в світі, її гідність серед всієї людськості” [268; 287]. Однак йому не до вподоби певні риси поезики та естетики. Зокрема Г.Цеглинський вказує на недостатню національну заангажованість творчості письменниць і радить відмовитись від “космополітичних мрій” і звернути увагу на “батьківську ниву” [268; 308].

М.Павлик в статті “Перші ступні русько-українського жіноцтва” (1890) аналізує всі вміщені в альманаху матеріали і дає кожному твору певну характеристику. Оповідання Михайлини Рошкевич “Таку вже бог долю судив” критик оцінив як “найкраще та найсумніше” [186; 287]. Твір Сидори Навроцької “Попався в сіть”, на думку М.Павлика, “іде найспосібніше, найживіше і найнатуральніше з усіх оповідань у “Першій вінку” [186; 297]. Натомість повість Олени Пчілки “Товаришки” було покритиковано за розтягнутість сюжету та штучність ідейної концепції головної героїні.

М.Павлик закидає авторці, що “Любка чується українкою, а тим часом в ті часи, коли се мало діятися... студентки російські до українства загалом ще й не признавалися. Значить, оповідання невірне в самім головнім” [186; 294]. Варто зазначити, що такий підхід з позицій позитивістської естетики – література має відтворювати дійсність – неодноразово служив приводом до звинувачення героїнь-емансипаток в екзотичності, штучності, чужорідності. Загалом же М.Павлик підтримував ідею видання альманаху як справу консолідації жіночого руху.

О. Маковей, рецензуючи творчість О. Кобилянської, виразно окреслив ще декілька акцентів для подальшої критики. По-перше, він пов’язує ідейний зміст творів авторки з її зацікавленням жіночим рухом, вважаючи це “головним мотивом більшості її творів” [159; 49], одночасно зауважуючи, що героїня повісті “Царівна” Наталка Верковичівна - “се жінка в нашім житті і в літературі нова” [159; 58], бо думає, шукає виходу з неволі і врешті-решт вирішує покинути родинний дім, аби жити самотійним життям. О. Маковей деякою мірою полемізує з М. Грушевським, який, хоча і визнає за О. Кобилянською талант, але наголошує на “заскоружності” головної героїні: “Як на сучасну емансипантку вона занадто пасивна, її роля скорше пригадує старосвітських сандрільон, для котрих світ був забитий дошками і треба було чекати якогось зальотного принца, щоб визволив її з темного царства” [50; 178], тобто вбачає в характері героїні недостатню поступовість. Натомість В. Щурат та Л.Турбацький класифікують модерних героїнь як “витвори життя європейського” [244; 42], а М. Євшан говорить про Наталку як про “тип будучности” [82; 201]. М. Рудницький вважає, що “Царівна” була визовом, який кидала суспільности нова, несподівана сила - емансипаційне жіноцтво” [215; 230]. З ним солідаризується А. Кримський, підкреслюючи, що повісті О.Кобилянської - “то найкращі докази за допущенням женщин до тих занять, в котрих вони могли би найти ціль життя і способи удержання на випадок незамужности” [144; 37]. Полярність суджень пояснюється загалом ставленням громадськості до ідеології жіночого руху.

Повернімося до ідеї О. Маковея про новий образ героїні, зокрема, про вольовий імпульс у характері жінок. М. Євшан у статті “Ольга Кобилянська” (1909 рік) зазначає, що письменниця “маює жіночі типи, які, навперекір усьому оточенню, маюють відвагу обороняти своє “я”, голосити незалежність свою як жінок та кидати в вічі тому загалові його фарисейство і неправду” [82; 200]. Цей вольовий імпульс жіночої творчості неодноразово наголошувався критиками. Відома характеристика І. Франка постаті Лесі Українки: “Трохи чи не самотній чоловік на всю новочасну соборну Україну” [258; 271], - говорить критик, порівнюючи “бодьорий, сильний та сміливий настрої віршів” поетеси з “рознервованими” писаннями “сучасних молодих українців”. І це було не єдиним подібним зауваженням. М. Сріблянський в статті “Боротьба за індивідуальність (з літературного життя р. 1911 на Україні)” вітає появу численної групи талановитих авторок, які на протипагу чоловікам-письменникам “більше дбаюють про людину, ведуть достойну боротьбу за її визволення...” [232; 180]. М. Євшан в рецензії на книгу Лесі Українки характеризує тогочасну літературну ситуацію “як безсилість поетичного пориву”. Одночасно характеризує вірш Лесі Українки як “пересичений високою культурою душі та серця і повний великого, поетичного пориву” і далі узагальнює: “За той порив, повний конкретної і живої сили, без домішки фрази, - я люблю творчість українського жіноцтва” [82; 561]. Деяко пізніше Є.Маланюк також відзначить вольовий пафос жіночої творчості: “Наша література не може похвалитися достатньою кількістю мужів типу Куліша і Франка. І в літературі нашої роллю мужів виконують такі жінки, як Ольга Кобилянська і Леся Українка”, і, як далі пише критик, “я не можу повірити, що психічна загадка української нації розгадується дуже просто і ми є взагалі нацією жіночою” [162; 4]. Натомість М. Рудницький з’ясовує феномен “жіночої мужності” на біографічному рівні: “Леся Українка, як жінка, що надто легко узагальнює, була занадто однопрямна; однопрямність уважала вона за зрілість світогляду. Як більшість жінок, вона хотіла бути “мужеською”; це одна з найбільших жіночих рис жіночости... Погляди на завдання літератури, яка має

виковувати панцир на слабкі груди, казали їй утікати від особистої, мелянхолічної лірики” [215; 205]. Можна вести мову і про інші аспекти: безперечно, що письменниці відчули на собі весь тягар стереотипів і гендерних приписів та зрозуміли, що мають говорити, давати зразки рішучих, активних жінок - і тут література, безсумнівно, співвідноситься з політикою. Як пише у передмові до другого видання Л. Залеська-Онишкевич: “Не дивно ж, що в результаті більшість творів Альманаху мала певну місію. Таким чином літературні твори були майже літературою ангаже - з увагою на службу народові” [92; XVI]. З іншого боку, намагання виявити себе, безперечно, пов’язувалося з активністю, з новою манерою письма, яка найчастіше оприявнювалася через естетику неоромантизму з культом сильної особистості. У цей час накреслюється намагання виявити специфіку манери письма, яку критики називають “жіночою”. Так, Гнат Хоткевич, аналізуючи повість О.Кобилянської “Земля”, звертає увагу на певну специфіку письма: “... всюди прозирає жіноче ласкаве перо; фарби такі ніжні, летючі... У зв’язку з тою жіночістю різця можна поставити іще прикмету таланту д-ки К[обилянської] - се надзвичайно розвинену спосібність підмічувати ледве помітну рису, кинути пляму світла або тіні, ледве прочуте почуття [266; 112]. Натомість С. Єфремов рішуче засудив інтуїтивність та “природність” письма, яка так захопила Гната Хоткевича. Він в статті “В поисках новой красоты” називає стиль О.Кобилянської “знуцанням над здоровим глуздом”, оскільки “письменниця не вважає доцільним зважати на “буденні уми” своїх читачів і видає свої твори в тому хаотичному вигляді, в якому вони проявляються в її свідомості. Творчості ... тут місця немає: слово, вислів, образ заносяться на папір в такому порядку, в якому з’являються, а потім в такому ж сирому вигляді підносяться читачам” [84; 91]. У випадку С. Єфремова мова йде про накладання на гендерну чужорідність ще й естетичної. М. Євшан в рецензії на повість “Через кладку” говорить про настроєвість і манеру письма О. Кобилянської в позитивній тональності: “се чисто жіноча, коронкова робота, така далека від всякого “фабричного” промислу” [82; 282]. І. Франко в уже згадуваній статті про Лесю

Українку також відзначає присутність в поетичному доробку авторки творів, у яких “видно за туманом туги і резигнації безмірно ніжне, щире чуття” і приписує цей факт тому, що Леся Українка “дівчина, у неї є м’яке жіноче серце” [258; 271]. У статті “Куди ми прийшли?” М. Євшан виділяє певну “тугу жіночої душі” в творчості Христі Алчевської як найбільш характерну рису поетики [82; 265]. В. Миропільський в статті про Уляну Кравченко полемізує з С. Єфремовим, який в “Історії українського письменства” дуже прямолінійно і однозначно схарактеризував авторку як поборницю “жіночої справи” [83; 513-514]. Натомість В. Миропільський зміщує акценти з ідеології на поетику. Він розглядає модель письма Уляни Кравченко саме як зразок жіночої творчості [167; 190]. Отже, в цей період з’являються перші спроби оприявнити різницю письма як гендерну.

Про широке культурницьке поле емансипаційних інтенцій свідчить поява феміністичної критики, яка аналізує проблеми поетики, естетики, ідеології саме з перспективи статі. До таких робіт, окрім уже згадуваних, належать стаття Лесі Українки “Новые перспективы и старые тени” (“Новая женщина западноевропейской беллетристики”), І. Франка “Жіноча неволя в руських піснях народних”, Н. Кобринської “Про “Нору” Ібсена”, Е. Дегена “Жіноча доля в сучасній німецькій літературі” [63]. М. Євшан пише 1911 року розвідку про польську письменницю Марію Конопніцьку, яка, за словами В. Фельдмана, як “жінка перша відчула серцем, чого не міг усвідомити собі мужчина мозком” і “на переломі віків перша впровадила новий елемент до літератури: новочасні почування суспільні” [82; 315], що суголосно жіночим презентаціям на українському ґрунті. Такий контекст свідчить про актуалізацію жіночого соціокультурного досвіду і може інтерпретуватись у плані синхронізації художнього простору і теоретичної думки на українських теренах західноєвропейськими культурними реаліями.

На жаль, у 20-х роках майже припинилися дискусії з означуваних питань, що значною мірою пояснюється політичними факторами. Вартими уваги є розвідки, написані в цей час в Західній Україні, М. Рудницького [215],

С.Русової [219], Л. Луціва [156], С. Гаєвського [30], О. Грицяя [44], та за кордоном – Ю.Мулика-Луцика [176], Л. Білецького [11], О. Копач [131], І.Книш [119], Л.Луціва [157], О. Косач-Кривинюк [133], які продовжують спроби проаналізувати оригінальне і цікаве явище жіночої прози кінця ХІХ - початку ХХ ст. з уже означених раніше перспектив.

Радянське літературознавство відзначалося одновимірністю та однолінійністю. На довгий час самі поняття “емансипація”, “жіноча проза”, “фемінізм” були приховані, з одного боку, соціальними факторами: проголошено рівність жінок та чоловіків і цим питання вичерпано, а з іншого - естетичними: модернізм як центр тяжіння жіночих студій не інтерпретувався. Хоча варто відзначити як позитивні текстологічні пошуки. Видано десяти- і дванадцятитомники Лесі Українки, п'ятитомник Ольги Кобилянської, двотомник Любові Яновської, збірки творів Євгенії Ярошинської, Уляни Кравченко, Грицька Григоренка, Дніпрової Чайки, Олени Пчілки, Христі Алчевської, Наталії Кобринської, Наталії Романович-Ткаченко. Варто зупинитися на працях Н. Калениченко [106, 107], яка дуже вдало синтезувала всі тенденції кінця ХІХ - початку ХХ ст., що дало можливість окреслити ґрунтовну і цікаву ситуацію українського модерну. Дослідниця актуально схарактеризувала основне завдання тогочасного мистецтва як “необхідність піднести особистість, примусити її повірити в себе, в свої сили, вирватись з тенет обивательщини та буденщини” [106; 97]. Н. Калениченко “відродила” забуті імена Христі Алчевської, Л. Яновської, Н. Романович-Ткаченко, Дніпрової Чайки, Уляни Кравченко, “вписавши” їх в тогочасний канон. Помітним явищем були також монографії Л. Гаєвської [29], О.Гнідан [35] та І. Денисюка [70], які безпосередньо не стосувалися емансипаційних тенденцій жіночої прози, але давали повний контекст тогочасної епохи.

Окремо варто наголосити на монографіях, в яких центром дослідження є творчий та життєвий шлях окремих письменників. Це роботи О.Бабишкіна [5], В.Вознюка [24], О.Гнідан [33, 34, 36], З.Гузара [51], А.Гуляка [25, 52], І.Демченко [67], А.Каспрука [111], С.Кирилюк [114], Л.Козинського [128],

А.Криловця [143], Л.Кулінської [147], М.Лещенко [153], М.Мороз [175], Є.Панчука [192], В.Пінчука [197], Ф.Погребенника [200, 201], Г.Сінька [225], Н.Томашука [241], Л.Томчук [242], Т.Третьяченко [243], в яких творчість письменниць хоча й не розглядається безпосередньо з гендерної перспективи, проте містяться цікаві біографічні матеріали, інтерпретація фактів літературного життя, доречні спостереження над художніми текстами.

1990-ті роки принесли нові суспільно-культурні умови, завдяки яким помітно актуалізувалася дискурсивна практика, а також увага до жіночого питання в усіх його аспектах. У цьому плані можна окреслити дві перспективи: відродження вітчизняних феміністичних традицій та залучення західних інтерпретаційних методологій до українського літературного процесу, в тому числі й феміністичної критики. Звідси видається доцільним характеризувати цей факт як свідчення відкритості та динамічності української культури. Про активне залучення українського суспільства до дискурсивних гендерних практик свідчать такі тенденції:

- переклад іноземної класики феміністичної думки: Сімони де Бовуар [17, 18], Кейт Мілет [170], Вірджинії Вулф [27], Елейн Шовалтер [276], Юлії Крістєвої [145], Люсі Ірігерей [103], Елен Сіксу [224], Керол Гілліган [61].

- поява наукових розвідок про історію жіночого руху М.Богачевської-Хомяк [15], Б. Савчука [220], В. Передирій, Н.Сидоренко, Т.Старченко [194], Л. Смоляр [229], І. Жеребкіної [85], О.Маланчук-Рибак [161].

- перевидання праці ідеолога українського фемінізму М.Рудницької [214];

- вихід спеціалізованих видань С. Павличко [188], О. Забужко [91], Н.Зборовської [96, 98], І. Жеребкіної [239], В. Агеєвої [1], Н.Гапон [32], присвячених проблемам фемінізму в суспільному житті та літературному дискурсі;

- використання новітніх комп'ютерних технологій у справі

поширення гендерної освіти [208];

- актуалізація феміністичної проблематики на сторінках періодики за такими основними питаннями:

1. Форми репрезентації жінки в культурі: С. Ларсен [149], В. Соколенко [231], С. Шліпченко [275], Н. Чухим [271], Т.Лабутіна [148], І. Івасів [100], Т. Гіллган [61], Л. Березовчук [9], М.Ніколчина [181], Н.-К. Матьє [164].

2. Обґрунтування фемінізму як постмодерної інтерпретаційної методики: О. Іващенко [101], В. Гайденко [31], С.Ушакін [254], І.Жеребкіна [86], Н. Козлова [129], Л.Ставицька [233], енциклопедичні словники [81, 256].

3. Розвінчання міфів про унікальність національної гендерної ситуації: Н. Зборовська [97], О. Кісь [117], М. Рубчак [213], Н.Монахова [173].

Як позитивний факт відзначаємо зростання інтересу до жіночої творчості серед молодих дослідників. Про це зокрема свідчать літературознавчі публікації Н.Білоус [13], Н.Блохіної [16], Д.Гомона [39], Л.Демської-Будзуляк [64, 65], О.Дацюка [62], М.Денисенко [58], Л.Жижченко [88], О.Камінчук [108, 109], Н.Комарівської [130], Н.Монахової [173, 174], Г.Нікітчиної [180], Ю.Пряникової [207], Г.Улюри [252, 253]. Грунтовні дослідження Г.Грабовича [41], М.Гнатюка [33], В.Костюка, В.Денисенка [136], М.Моклиці [172], С. Павличко [187], Т.Гундорової [58], Я. Поліщука [205] по-новому інтерпретують поліфонічне явище українського модернізму кінця ХІХ - початку ХХ ст. С.Павличко в книзі “Дискурс модернізму в українській літературі” розглядає актуалізацію жіночої творчості в цей період у контексті нових естетичних парадигм: “український *fin de siècle* позначений викликом, який кинули жінки-письменниці домінуючій чоловічій традиції” [187; 69]. Критик також штриховно окреслює коло ідей, які інтерпретуються в нашому дисертаційному дослідженні: конфлікт критичних реценцій, розрізнення ідеологічного та інтелектуального фемінізмів, поява “нових” героїнь, подвійні



стандарти сприйняття чоловіками жіночого руху, оприявлення сексуальності, важливість біографічного дискурсу. Т. Гундорова в дослідженні “Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація” також трактує літературний фемінізм як шлях модернізації патріархальної культури. Вона зосереджується на аналізі мовних структур модернізму, зокрема, доводить, що жіноче письмо того періоду закорінене в новоромантичну естетику. У нашій роботі подальшого розвитку набули ідеї Т. Гундорової, які стосуються модерністської естетичної самосвідомості в українській літературі: розмежування з народницькою ідеологією і стилістикою; тяжіння до організованих форм самовираження (програмні альманахи, збірники, дискусії); суголосність естетичного модернізму з ідеалами модерного й культурного націотворення; поліструктуралізм модерністського мислення [58; 73]. Монографія Я. Поліщука “Міфологічний горизонт українського модернізму” цікавить нас насамперед як спроба окреслити концепт “нового” модерного героя, одним із виявів якого дослідник слушно вважає саме жіночий персонаж [205; 154-168].

Окремо варто відзначити монографії, які безпосередньо стосуються теми нашого дослідження і де феміністична критика задекларована як визначальний інструментарій. Роботи В. Агеєвої [1, 2] і Т. Гундорової [59] засвідчили доцільність застосування новітніх методологій для аналізу явищ української культури. Ці монографії викликали плідні дискусії [див. 8, 19, 43, 204, 223, 226, 237, 274], які, поза всяким сумнівом, є позитивним моментом відкритості й поліфонічності вітчизняного культурного простору. В. Агеєва у дослідженні “Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації” розглядає літературний фемінізм письменниці в контексті української модерної перспективи і доходить висновку, що “модернізм таки багато в чому був визначений саме гендерними аспектами” [2; 255]. Монографія В. Агеєвої багато в чому полемічна в потрактуванні фемінізму Лесі Українки і тому виправдано спровокувала дискусію з цього питання. У сучасному літературознавстві побутують полярні погляди стосовно емансипаційного досвіду Лесі Українки -

від “непрочитування” такої ідеології [205, 226] до трактування її як достатньо вагомої в естетичній парадигмі письменниці [1, 42, 66, 90, 95]. У дисертаційному дослідженні пропонується авторське трактування цієї проблеми.

Монографія Т. Гундорової “*Femina Melancholica: Стать і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської*” є знаковою книгою літературного фемінізму, оскільки вона одночасно реінтерпретує в світлі новітніх технологій та методологій постать Ольги Кобилянської (яку ми вважаємо центральною фігурою досліджуваного періоду в силу таланту авторки та послідовності втілення емансипаційних ідеологій), “вплітає” її біографію та творчість у “канву” модернізму, феміністичного руху та європейських філософських концепцій і окреслює ширше поле пошуку домінацій, притаманних вітчизняному гендерному дискурсу. Робота базується на інтерпретації певного кола фундаментальних проблем: меланхолійний контекст творчості, що породжується бажаним, та все ж неможливим розривом із материнським “тілом” культури, нації та статі [59; 10]; ідентифікація образу “меланхолійної жінки”, яка “поєднує фемінізм, націоналізм і модернізм в одну культурну візію”, з Ольгою Кобилянською [59; 11]; ніцшеанський дискурс у письменниці; платонізм як означник стосунків О. Кобилянської і Лесі Українки та наративізація життя як форма епістолярного роману; “ситуація переходу”, в яку потрапила письменниця-“русинка”, перебуваючи між українством і “німеччиною”, “жінк[а] без певного соціального статусу, піонерк[а] нового культурного стилю неоромантизму в українській літературі, неодружен[а] жінк[а], модерністк[а] і феміністк[а], людина *fin de siècle*” [59; 13] і визначала її життєву і творчу долю; націотворчий пафос, який переплітається з творенням “вищої культури”, що, в свою чергу, є специфічно по-українськи фемінною; тяжіння до андрогінності як туга за досконалістю, яка реалізується у мотив пошуку коханого товариша; перверсивна сексуальність як прикмета модерної свідомості. Психоаналітичний модус критики дає змогу авторці оприявнити якнайбільше контекстуальних, біографічних, історичних, соціальних та

культурологічних паралелей.

У монографії В. Агеєвої “Жіночий простір: феміністичний дискурс українського модернізму” [1] робиться спроба інтерпретувати розвиток українського письменства ХХ століття з гендерної перспективи. Авторка намагається охопити широкі хронологічні рамки, різні епохи, багато постатей, і тому деякі важливі моменти упущені, а про інші сказано лише поверхово. Проте для нашого дисертаційного дослідження актуальними видаються такі спостереження: Марко Вовчок репрезентується як зачинателька вітчизняної літературної феміністичної традиції; десакралізація образу матері в творах тогочасної епохи співвідноситься з деконструкцією патріархальної системи; обігрується модель просторового аспекту в жіночих текстах (авторка вдало підмітила дві тенденції: з одного боку, жінка виривається в публічний світ, розширюючи горизонти існування індивіда, а з іншого - тяжіє до створення камерного інтимного місця – “власної кімнати” В. Вулф); підкреслюється важливість і специфічність автобіографічного дискурсу в жіночій творчості: письменниці намагаються розказати свою історію боротьби з гендерною ієрархією; пропонуються означники “нової жінки” - сильна жінка, жінка-митець, жінка-подруга, жінка-дочка; жіноча творчість теперішнього часу інтерпретується як віднайдення інтелектуальної жіночої традиції попередньої епохи.

Отже, врахування попереднього інтерпретаційного досвіду дозволяє у іншому текстологічному силовому полі застосовувати новітній інструментарій, аби створити цілісну панораму жіночої прози кінця ХІХ - початку ХХ ст. з гендерної перспективи.

## ***1.2. Феміністична критика як методологія***

Ситуація 1990-их років у вітчизняному просторі характеризується не лишень лібералізацією суспільно-політичних умов, але й кардинальною деконструкцією інтелектуального канону. Як зазначає Т. Гундорова, “українське літературознавство переорієнтувалося від академічного

універсалізму до методологій інтерпретаційного типу” [55; 14]. Однією із актуальних методологій є феміністична критика. У сучасному культурному просторі фемінізм доцільно розглядати як інтелектуальну дослідницьку перспективу, як спосіб подолання ізольованості та маргінальності посттоталітарного українського суспільства. У 1991 році С. Павличко опублікувала статтю “Чи потрібна українському літературознавству феміністична школа?” [188; 19-27], у якій чітко означила і проаналізувала проблеми й перспективи, які визначають розвиток гендерних студій на Україні: деконструкція культурного канону з феміністичних позицій, розвінчування міфу про особливий статус жінки в українському суспільстві, відновлення традицій жіночого руху. На сьогодні не існує єдиної класифікаційної системи, яка б структурувала феміністичну критику. Однак центром тяжіння, який об’єднує весь широкий спектр феміністичних зацікавлень, є, як висловився І.Льїн, “... причетність до ... руху жіночої емансипації” [102; 135]. Доречною видається класифікація феміністичної думки, репрезентована В. Гайденко в статті “Феміністичні інтервенції в епістемології: головні напрямки та підходи”. Вона виділяє такі інтерпретаційні стратегії:

а) емпіризм (70-80-ті роки ХХ ст.) - залучення жінок до дослідження інтересів своєї статі, як в попередній традиції досліджувались інтереси чоловіків;

б) концептуалізм (80-90-ті роки ХХ ст.) - пошук підстав для відмінності феміністичного знання від андроцентричного;

в) постмодернізм (90-ті роки ХХ ст.) - фемінізм розглядається з позицій плюралізму, амбівалентності та фрагментарності;

г) постфемінізм (кін. 90-тих років ХХ ст.) - означення фемінізму як критичної структури знання замінюється оцінкою як певної світоглядної позиції [31; 63].

Отже, мова йде про зміщення акцентів з “фемінізму рівності” на “фемінізм відмінності”. “Шукання різниць” означається на сьогоднішньому

етапі як “різноманітність та множинність в ідентифікаційних структурах жіночої реалізації в сучасному світі” [85; 26], - говорить І. Жеребкіна.

Фемінізм як теорія співвідноситься з такими інтелектуальними напрямками, як біологічний детермінізм (заперечення вроджених “жіночих” якостей); деконструктивізм (запозичення поняття “фалоцентризм” культури); есенціалізм (визнання існування природно/біологічно заданих суттєвих характеристик фемінності); конструктивізм (гендерні ознаки є соціальними конструктами); постколоніальна теорія (ідентифікація жінки з “Іншим” як відмінної, неповноцінної та залежної від пануючої групи особистості); постмодернізм (критика підвалин наявної культури) [256; 665].

Культурні коди жінки найповніше прочитуються в літературі. Засновницею теоретичної феміністичної думки в цій царині вважається Вірджинія Вулф. У 1928 році вона написала книгу “Власний простір” [27] і цим переакцентувала поняття фемінізму з економічної в культурну сферу. Мова йде про феномен т. зв. “жіночої літератури”, навколо якої і на сьогодні ведуться суперечки. Одні диспутанти відкидають факт існування такої літератури, утверджуючи ідею, що вартість художнього твору визначає талант, а не стать. Інші відстоюють позицію, що потрібно акцентувати увагу на гендері автора та письменника, аби жіночою літературою доповнити глобальну культуру, запропонувавши феміністичне мислення як оновлюючу систему. Дисертаційне дослідження побудоване на другому твердженні.

Елейн Шовалтер накреслила фази, які проходить жіноча субкультура. У книзі “Їхня власна література” (1977) вона виділяє такі етапи: перший - жіночна фаза (1840 - 1880 роки) - імітація та інтернаціоналізація домінуючих літературних видів; другий етап - феміністична фаза (1880 - 1920 роки) - текстуальної анархії, яка характеризується протестом проти панівних стандартів і вимогою автономності; третій етап (1920-ті роки і до сьогодні) - жіноча фаза - пошук власної ідентичності та самоозначення жінок-письменниць [цит. за: 276; 510]. Варто зазначити, що, попри незначні хронологічні відхилення, така періодизація є актуальною для відчитування українського

культурного поля. В інтелектуальному культурному просторі діє два види феміністичної критики. Перший - ідеологічний, він базується на деконструкції чоловічих вражень про жінку, відображених в літературі. Завданням такого типу критики є розвінчання гендерних міфів, втілених у чоловічих текстах. Прикладом є дослідження Сімони де Бовуар [18, 19], Кейт Мілет [170], Ніли Зборовської [98], Тамари Гундорової [57]. Другий тип критики зміщує акценти з ревізійної структури на стверджуючу. Елейн Шовалтер вводить термін “гінокритика” - це процес “вивчення жінок як письменниць, і його суб’єктами є історія, стилі, теми, жанри і структури жіночого писання; психодинаміка жіночої творчості, траєкторія індивідуальної або колективної жіночої кар’єри, еволюція і закони жіночої літературної традиції” [276; 516]. Мета гінокритики - виробити певний науковий інструментарій для аналізу жіночого досвіду як самодостатнього. У центрі критики опиняється жінка-автор, текст - продукт жіночого письма і саме письмо. Як пише В. Вулф: “Твір жінки є завжди жіночним; він не може не бути жіночним; з найкращого боку він є жіночним; тільки проблема полягає у визначенні того, що ми розуміємо під жіночним” [цит. за: 276; 516]. Спроба розкодувати жіноче письмо зроблена в дослідженнях сучасних українських критиків: В. Агеєвої [1, 2], Н. Зборовської [95], Т.Гундорової [59, 60]. І наша дисертаційна праця маркується гінокритикою як основною інтерпретаційною стратегією.

У критичному дискурсі застосовують т. зв. “модель різниць” Е.Шовалтер, що полягає в оприявленні відмінності жіночої літератури від традиційної. Сучасна теорія виділяє чотири такі моделі:

- біологічна акцентує увагу на пов’язаності жіночого письма та жіночого тіла (С. Гілберт, С. Губар, А. Рич). Перспективною для вітчизняного літературознавства видається інтерпретована ідея літературного батьківства;

- лінгвістична аналізує кодові гендерні відмінності на рівні мови, перспективу виокремлення т. зв. “жіночої мови” (Н.Ферман, Ш.Фельман). Для української ситуації лінгвістична модель

оприявнюється на рівні рецепції критиків-чоловіків форми писання авторок, а також пов'язаності тілесності та мовних ресурсів (особливо в творчості О. Кобилянської);

- психоаналітична пов'язана з певною деконструкцією класичного психоаналізу. Феміністки (Л.Ірігерей, Н.Ходоров, А.Прат, Е.Абель) пропонують альтернативні психоаналітичні концепції. Плідними видаються ідеї вписування жіночого гендерного досвіду в текст та жіночої дружби як шляху подолання гендерної чужорідності в культурі;

- культурна пропонує розглядати феномен жіночої творчості в суспільному контексті (Г. Лернер, Е. Сіксу). Доречним видається намір інтерпретувати жіночу культуру в контексті культурної історії людства, однак з використанням жіночо-зцентрованих методологій.

Інтелектуальний досвід фемінізму, попри загальні спільні тенденції, має свої регіональні особливості. Е. Шовалтер виділила їх в такий спосіб: “англійська феміністична критика, за суттю марксистська, акцентує увагу на пригнобленні; французький фемінізм, переважно психоаналітичний, зосереджується на приборканні; американська феміністична критика головно текстуальна, наголошує на вираженні [276; 517]. Натомість вітчизняна феміністична критика зараз проходить етап становлення, запозичуючи світові ідеї та інтегруючи їх в культурний простір. Діаспорна дослідниця Г. Кошарська для означення специфіки українського літературного фемінізму запропонувала термін “маскарад фемінізму”, визначивши в такий спосіб його “прихованість” як у соціокультурному контексті, так і в художніх текстах [137; 31-41].

Тому в дисертаційному дослідженні робиться спроба найдокладніше оприявнити моделі та концепції цього явища, послуговуючись феміністичною критикою як інтердисциплінарною методологією. Залучаючи культурно-історичний метод, ми маємо змогу пов'язати творчість митця з широким культурним, соціальним, національним контекстом і тим самим виявити

традицію жіночої літератури, окреслити етапи становлення і трансформації жіночої історії в межах доби кінця XIX – початку XX століття від Марка Вовчка до Лесі Українки. При використанні біографічного методу (широке залучення епістолярію, спогадів, автобіографій, щоденників) можна вести мову про причини жіночого літературного ренесансу та його особливості: пов'язаність з соціальним та емансипаційним рухом, ревізія патріархальних та стереотипних уявлень авторками в реальному житті та привнесення цього елемента в творчість, недооціненість жіночої літератури як наслідок гендерної та естетичної упередженості критиків та ін. Психоаналіз дозволяє з'ясувати природу жіночого тексту і відчитати специфіку письма: суб'єктивізм, емоційність, камерність, ірраціональність. Залучаючи екзистенціалістську модель, можна розглядати жінку-авторку та жінку-образ в усіх її життєвих проявах – мати, дружина, людина, творець, подруга та ін. – і, відповідно, в проблемах її існування, які значною мірою виявляються соціально детермінованими. Розгляд жіночої прози в руслі постколоніальних стратегій дає змогу по-новому поглянути на відомі тексти і включити в культурний контекст “замовчувані” твори.

Інтерпретацію жіночої прози кінця XIX - початку XX століття ми розпочали з аналізу критичних реценцій цього явища. Можна умовно окреслити такі хронологічні періоди інтерпретаційних практик. Перший період - це кінець XIX - початок XX століття. Одночасно з актуалізацією жіночої прози як культурного феномену у періодиці з'являються перші відгуки. Вони були неоднозначними, бо безпосередньо відображали реакцією загалу на вихід жінок із сфери приватної у сферу публічну. Проте в цей час критикою накреслені основні дослідницькі стратегії цього питання: пов'язаність жіночої творчості з феміністичним рухом, моделювання нового типу героїні, з'ясування специфіки жіночого письма, які уже в наступний період - 30-80-ті роки XX століття активно інтерпретуватимуться діаспорними дослідниками. Радянське літературознавство у силу політичних причин не ставить жіночу прозу в силове поле аналізу, проте робляться спроби досліджувати як творчість окремих



авторок, так і культурну ситуацію кінця XIX - початку XX століття в цілому. 1990-ті роки позначилися зміною суспільно-політичного клімату, а отже, і культурних реалій. Відповідно відкрились ширші перспективи для актуалізації “непрочитаних” культурних епох, зокрема модернізму, та застосування новітніх західних методологій. Затребуваною виявилась феміністична критика з декількох причин. Вона має певну традицію, бо вже у кінці XIX - на початку XX століття з’явилися перші зразки критичного аналізу з гендерної перспективи. По-друге, як постколоніальна методологія, феміністична стратегія зміщує акценти з центрального на маргінальне і відповідно у фокусі обсервації виявляється модернізм як самодостатнє національне явище і жіноча свідомість як “реабілітований” дискурс.

Дисертаційна робота, застосовуючи гінокритику як дослідницький центр, є ще однією спробою оприявнити жіночу прозу як знаковий код модерної доби та презентаційне поле українського гендерного досвіду.

## РОЗДІЛ 2

### КУЛЬТУРНА ІДЕНТИЧНІСТЬ ЕПОХИ З ГЕНДЕРНОЇ ПЕРСПЕКТИВИ

#### *2.1. Жіноча творчість: спроба подолання культурних табу*

Фемінізм у сучасному інтелектуальному просторі є однією з теоретичних концепцій культури і розглядається як “спроба нового неklasичного досвіду мислення й відповідних йому нових мовних і соціальних експериментів у культурі” [86; 101]. Як інтелектуальний дискурс він має на меті створити альтернативну теорію культури, яка б враховувала жіночу присутність у цивілізації, оскільки сучасну соціокультурну концепцію можна означити як “історію без жінок”. Жіночий досвід майже не представлено в загальному досвіді людства, а існування в культурі подано крізь призму чоловічої оцінки, чоловічого погляду на жінку. На прикладі російського культурного простору це продемонструвала Т.Клименкова [див.: 118]. Щоправда, сучасні феміністки пропонують як альтернативу так званій “відсутності присутності” – розглядати жінку не в лінійному часі, а в циклічному або монументальному [див.: 78; 5]. Гендерна дихотомія на сьогодні означена як одна з визначальних концепцій буття, в якій чоловіча частина опозиції є домінуючою, а жіноче начало зміщене на маргінеси. Звідси впливає обґрунтованість першого етапу феміністичного руху як боротьби за рівні права.

Французький філософ Жак Лакан інтерпретує концепцію фемінності як ситуацію вибору: або жінка підкоряється фалічній структурі домінуючої культури, або вона потрапляє у ситуацію фемінної неартикульованості. Прагнучи до самореалізації, жінка вдається до апробації чоловічого досвіду, намагаючись підлаштуватися до уже сформованого соціокультурного канону. Жінка обирає модель поведінки “наче чоловік”, в такий спосіб приймаючи гендерну асиметрію як закономірність.

Проте складнішою видається ситуація, в якій опиняються жінки-митці. Перед ними виникає необхідність зруйнувати чоловічий міф про нездатність

жінки бути автором в силу біологічних та психологічних особливостей, адже “патріархальна свідомість стверджує, що жінка не може творити, їй недоступна трансцендентність і світоперетворююча активність” [3; 12]. Натомість їй нав’язується інший стереотип поведінки у творчому процесі - бути об’єктом зображення, і не більше. У традиційному сприйнятті жіноче асоціюється з природним та ірраціональним, вторинним, чоловіче – з культурним, тобто з гармонійним та раціональним. Жінки-митці не “вписувалися” в таку структуру. Як слушно вважає Д. Стентон, “конфлікт між конвенційними ролями дружини, матері, дочки та неконвенційним “я”, що має амбіції й покликання, пронизує сам акт письма, оскільки в символічному порядку ідея авторства пов’язана з фалічним пером, що передається від батька до сина, й жінка, котра пише, вступає у протиріччя з основним своїм призначенням та розглядається як узурпатор чоловічої прерогативи” [цит. за: 252; 78]. Французька феміністка Елен Сіксу запропонувала лінгвістичний проект – деконструювати стереотипні уявлення, шляхом “вписування” жіночої суб’єктивності. У роботі “Сміх Медузи” вона бачить таку можливість у подоланні страху самонайменування: “Жінка повинна писати саму себе: повинна писати про жінок і привабити жінок до процесу написання... Жінка повинна вкласти себе в текст - як у суцільний світ і в людську історію - здійснивши самостійний рух... Що таке писати? Це дійство, яке не лише “реалізує” непідцензурні стосунки жінки з її сексуальністю, її жіночим єством, надавши їй доступ до її первісних сил; воно поверне їй її скарби, її насолоди, її органи, її неохопні тілесні території, досі замкнені від неї за сімома печатями. Пишіть самих себе” [див.: 224]. Жіноче письмо тісно співвідноситься із тілесністю. Описуючи свій досвід, авторка здатна репрезентувати жіночу суб’єктивність, жіночу сутність і жіночу тілесність. А також запропонувати деконструкцію культурної свідомості людства, де жіноче тіло трактується лишень як об’єкт зображення. “Приреченість на мовчання” і контрольованість дозволили створити андроцентричні міфи і позбавити жінку мови, а отже, і власного тіла. Отже, пишучи, жінка ніби повертає собі свою власність: тіло і мовлення, які є невід’ємною і монолітною частиною жінки як

суб'єкта. Апробуючи досвід митця, жінка свідомо руйнує традиційний канон, і цим прирікає себе на буття поза соціумом. Як зауважує В. Вулф: “Жодна жінка, що не втратила здорового глузду та добропорядності, не могла писати книжок” [27; 59]. Ще на початку XVII століття англійська письменниця герцогиня Ньюкасл зазначала: “Жінки пишуть рідко, бо це видається дивним, незвичайним, фантастичним... і в деякій мірі навіть смішним...” [цит. за: 148; 56]. Подібне сприйняття власної творчості бачимо в автобіографії Ольги Кобилянської. Вона пише, що “соромилася своєї нескромності, паленіла на згадку, що чиєсь чуже око ... могло впасти на мої писання” [126; 221], і ще: “Чи не було це вже само собою божевілля, що я... я осмілилась писати новели? Це лише мужчинам уходило” [126; 220]. Чоловічий стандарт сприймається жінками-авторками як єдино можливий варіант мистецької реалізації. Героїня повісті “Перекинчики” Євгенії Ярошинської Анна “почала жалувати, чому-то вона не вродилася мужчиною, що вона тоді була б годна придумати, винайти спосіб до поліпшення долі свого народу” [284; 287]. Марія Башкирцева записує у щоденнику, ніби підсумовуючи пройдений шлях: “Коли б я була чоловіком - я підкоряла б Європу. В моїй ролі молодой дівчини я розтратилася тільки на безумні слова й ексцентричні вибрики” [цит. за: 59; 135]. У першій повісті “Людина” О.Кобилянська, змальовуючи розумну емансиповану жінку, яка не може протистояти трагічним обставинам, проектує єдину можливість зміни статі: “Якби вона була хлопцем... були б з неї і вийшли люди. А так жінка... що почне жінка з надвишкою розуму при горшках і мисці?” [122; I; 61]. Щоправда, через 38 років, здобувши певний досвід протистояння панівній традиції, О.Кобилянська дає шанс жінці реалізуватися у тогочасному соціокультурному просторі без втрати тожсамості. У 1929 році письменниця лишає на фото такий автограф: “Де жінка смілива і характерна, де не сходить з п'єдесталу жіночості, - здобуває так само, як мужчина” [див.: 112; 3]. Грицько Григоренко в спогадах, що писалися у формі розмов-сповідей з померлим чоловіком Михайлом Косачем, розмірковує про несамодостатність жінки, навіть якщо вона письменниця в тогочасному соціумі. “Чи тому, що я письменник, чи тому, що я

одна, що я хочу приліпитись до гнізда..., що я перестаю вірити в жінку як людину? ... Може, це і насправді лише додаток, вічний нуль біля одиниці? ... бо якби не так, то у мене повинен би бути талант великий, оригінальний, щоб довести всьому світу, що жінка може - адже у мене сила відчуття величезна - те, чого більше всього не вистачало жінці, що виступала в галузі мистецтва” [47; 17]. А це означає, що жінка, перебуваючи в межах андроцентричної культури, не завжди здатна усвідомити і реалізувати творчий потенціал. Їй заважають, з одного боку, страх вийти за межі власного призначення, а з іншого - відсутність певних зразків для наслідування.

Отже, жіноча творчість може бути потрактована як спроба деконструювати культурні стереотипи, за якими на символічному рівні не визнається за жінкою здатності та права на мовлення. Про складність проблеми свідчить і той факт, що самі авторки ставили під сумнів власну спроможність як творців, вважаючи це чоловічою прерогативою. Проте, зважившись писати, жінки ідуть шляхом моделювання власного досвіду, “вписуючи” в такий спосіб жіночу суб’єктивність в культурну свідомість людства.

## ***2. 2. Емансипаційна модель Марка Вовчка***

Патріархальний канон ставить жінку в певні рамки, вихід за межі яких означає порушення культурних табу і карається маргіналізацією особистості. Аби згладити ситуацію, авторки вдаються до “імітації та інтернаціоналізації домінуючих літературних видів” [276; 510], найчастіше шляхом присвоєння чоловічого псевдоніму. Гінокритика називає цей початковий етап становленням жіночої літератури “жіночним” (Е. Шовалтер). Здебільшого жінки, підписуючись чоловічими псевдонімами, цілком імітують традицію, що сформувалася в аспекті чоловічого домінування стосовно плану обсервації дійсності.

В українському письменстві ситуація є менш однозначною. Так, Марія Олександрівна Вілінська, яка довгий час працювала в літературі під

псевдонімом Марко Вовчок (авторство приписував собі П. Куліш), мала ампула борця з кріпацькою неволею. Псевдонім, близький до простонародного і співзвучний з прізвищем чоловіка, репрезентативний стосовно початкового етапу творчості, де, як в “Народних оповіданнях”, авторка імітувала розповідь жінок-селянок про свою тяжку долю, несправедливий соціальний лад, трагічне кохання. Маскулінна домінація простежується в цих творах на рівні образів селянок, які за типом “жертва” вписуються в парадигму жіночих персонажів української літератури, як-от: в романі “Повія” Панаса Мирного, в повісті “Дві московки” І.Нечуя-Левицького та ін. Адже як пише сучасна польська феміністка Інґа Івасів про місце жінок в літературі: “До головної течії можна втрапити лише в той спосіб, що пообіцяти не здійснити революцію” [100; 81]. Соціально заангажована частина доробку Марка Вовчка до останнього часу вважалася знаковою для всієї творчості, тоді як твори з життя інтелігенції, які становлять основну масу текстів, інтерпретувались меншою мірою. Змінивши місце проживання, оточення, світоглядні позиції, чоловіка, письменниця намагається позбутися і свого простонародного псевдоніма, про що відверто пише у листі до Ф.Лазаревського: “Нехай Марко Вовчок зникне, як у воду кане, і нехай залишається під водою до самої смерті, - це найкращий засіб дожити до неї спокійно і багато працювати” [154; 262]. В. Агеєва назвала дослідження про Марка Вовчка дуже влучно: “Чоловічий псевдонім і жіноча незалежність” [1; 17-34], - означивши у такий спосіб унікальне місце цієї постаті в українському письменстві. Це чи не єдиний приклад практичного біографічного втілення феміністичних ідей у вітчизняному просторі. Руйнуючи усталені уявлення про чоловічі та жіночі моделі поведінки, Марія Вілінська сміливо й авантюрно будує своє життя. За екстравагантність та епатажність схарактеризоване як “жоржсандизм” (В. Домонтович). Паралель із французькою письменницею вбачає і С. Павличко, зазначаючи, що Марко Вовчок, як і Жорж Санд, “захоплювала і навіть грала фатальну роль у житті багатьох українських й російських літераторів свого часу, і роками жила в атмосфері слави, скандалів, чуток і пліток, бентежачи своє літературне середовище” [188; 79]. Вона

демонструє нівеляцію будь-яких умовностей, що могла на той час дозволити собі лише непересічна особистість. Такий богемний стиль життя був тоді в Європі модним серед жінок-письменниць, які професійно займались літературою. Леся Українка в статті “Новые перспективы и старые тени (“Новая женщина” западноевропейской беллетристики)” зауважувала, що “права виняткової жінки ... були визнані набагато раніше, аніж права звичайної жінки. І в цьому сенсі життя випередило літературу” [247; 79]. Про суголосність творчих та світоглядних концепцій Марка Вовчка загальноєвропейським феміністичним тенденціям ідеться також в статті М.Сметанської “Марко Вовчок у боротьбі за рівноправність жінки” [228], де авторка цілком виправдано ставить твори Марка Вовчка “Живая душа”, “В глуши” в один ряд з романами Жермени де Сталь “Дельфіна”, “Корріна” та Жорж Санд “Консуело”.

Від Марка Вовчка в українському письменстві простежується тяглість емансипаційних тенденцій. Беручи до уваги весь творчий доробок - і з життя селян, і з життя панства, - провідний мотив можна визначити як зображення жіночої долі. У творах з селянського середовища трагічність образу жінки детермінується соціальними обставинами, тоді як в пізніших повістях на перший план виходять умовності і стереотипи вищої верстви. Жертвою філістерського середовища виявляються жінки, які за силою характеру прирівнюються до моделі “нового героя”, симптоматичного для модерної доби. В. Агеєва навіть робить спробу типологічного зіставлення роману “Три долі” Марка Вовчка та новели “Меланхолійний вальс” О. Кобилянської [1; 30-34]. Однак слухність такої гіпотези вбачається лише на ідейному рівні і прочитується як ілюстрація неможливості реалізації жінки в патріархальному суспільстві і не більше. Натомість видається доречним вести мову про подібність авторських позицій, типу героя, ідейної спрямованості, сюжетної структури, проблематики роману Марка Вовчка “Живая душа” (1868) та повісті Ольги Кобилянської “Царівна” (1896). У центрі обох творів – образ емансипованої жінки, яка, незважаючи на опір філістерського середовища,

знаходить в собі сили будувати життя за власним сценарієм. Обидві героїні – Маша (роман “Живая душа”), Наталка (повість “Царівна”) – за соціальним становищем належать до вищої верстви, проте не надають цьому великої ваги. Вони сироти і живуть у будинку родичів, з якими не завжди можуть порозумітися. Дівчата багато читають і роздумують над актуальними проблемами: емансипація особистості, обов’язок інтелігенції перед народом, співвіднесеність особистого та загального. Героїні вигідно відрізняються від свого оточення здатністю не лише дискутувати, а й робити рішучі вчинки – обидві ідуть з дому, аби власною працею довести свої переконання. Дівчата відмовляють коханим чоловікам: Маша – Бурнашову, Наталка – Орядину, щоб спочатку реалізуватися як особистості і працювати для всього народу. Вони знаходять чоловіків-однодумців, здатних зрозуміти й підтримати емансипованих героїнь, і обидва твори закінчуються створенням “нових родин”: Маша – Загайний, Наталка – Марко, де особисті інтереси підпорядковуються інтересам загалу. Варто відзначити, що образи Загайного та Марка є рідкісним винятком моделювання позитивного героя через чоловічі образи. Проте роман “Живая душа” та повість “Царівна” належать різним літературним епохам, і відповідно різняться манери письма. Марко Вовчок будує твір у традиціях реалізму: розкриває характер персонажів через побутові реалії, подає просторі характеристики оточення, малює широке соціальне тло, використовує об’єктивну описову манеру викладу, хронологічну послідовність подій, прямі портретні характеристики персонажів, розгорнуті побутові та пейзажні описи. Ольга Кобилянська тяжіє до модерністичної концепції, звідси акцентування на внутрішньому світі персонажа, наративна форма щоденника головної героїні (своєрідний внутрішній монолог), показ душевного стану персонажів через музичні образи, характеристика героїв через суб’єктивне сприйняття оточення. Проте обидві письменниці апробовують свій власний життєвий досвід, моделюючи ситуації та обігруючи один тип героїні. Автобіографізм та інваріативність образів стають кодами жіночого дискурсу так само, як і заангажованість у практичних жіночих проектах. Марко Вовчок,



готуючи випуск журналу “Переводы лучших иностранных писателей”, запросила до перекладацької діяльності численний колектив інтелектуалок, забезпечивши їм фінансову незалежність. До неї звертаються в пошуках роботи емансиповані жінки, одна з них - Анна Панова - в листі висловлює захоплення діяльністю Марка Вовчка: “Ви силою свого хисту в одних збудили, в інших зміцнили стільки чесних, світлих понять; не спиняючись на цьому, ви тепер не лише прикладом, а й діями залучаєте жінок до корисної діяльності” [154; 200].

Постать Марії Олександрівни Вілінської на сьогодні репрезентується як фундаторка феміністичної мистецької думки. Пошук жіночої традиції є одним із пріоритетів гінокритики, а польська дослідниця Єва Красковська цілком слушно розглядає таку традицію як стимул до творчості молодших поколінь та спосіб протистояння “змові чоловіків” [142; 152]. Хоча реакція українського жіноцтва на особистість Марка Вовчка була неоднозначною. О. Кобилянська цікавилась її творчістю і в статті “Марко Вовчок та її оповідання”, якою відкривалася публікація “Народних оповідань” у віденському журналі, дала високу оцінку художній майстерності авторки. Олена Пчілка навпаки - піддала сумніву автентичність письма Марка Вовчка, приписуючи авторство її першому чоловіку, Опанасові Марковичу. У цьому випадку мова йде швидше про несприйняття манери поведінки, способу життя, свободи стосунків Марка Вовчка у “цнотливому” патріархальному середовищі, яке демонструвало подвійні моральні стандарти. До того ж на рецепцію накладається конфлікт на рівні ментальностей: Марку Вовчку, росіянці за походженням, вдалося найпереконливіше зімітувати колорит українського селянського середовища. Дещо пізніше багато українських письменниць (Ольга Кобилянська, Євгенія Ярошинська, Катря Гриневичева, Любов Яновська) так само здійснять обряд переходу в українську культуру, однак тавра “чужорідності” позбутися їм не вдасться.

Марка Вовчка можна вважати зачинателькою українського літературного фемінізму, бо вона вперше у вітчизняному письменстві поставила ідею емансипації жінки в центр твору. Більше того, проблема була не лише заявлена,

а їй показано шляхи її розв'язання. Найбільш прикметними є з цього погляду романи “Живая душа” (1868), “В глуши” (1875). Пізніше з'явилися повісті “Задля кусника хліба” (1883), “Дух часу” (1887) Н.Кобринської, “Товаришки” (1887) Олени Пчілки, “Людина” (1891), “Царівна” (1895) Ольги Кобилянської. Авторка моделює образ нової жінки – цілісної, рішучої, цілеспрямованої людини, здатної йти проти обставин та середовища, практично втілювати ідейні переконання. Такими є Маша (роман “Живая душа”), Маша (роман “В глуши”). Пізніше ці риси стануть визначальними в характері Люби Калинович (повість “Товаришки” Олени Пчілки), Наталки Верковичівни (повість “Царівна” Ольги Кобилянської). У творах Марка Вовчка окреслюються специфічні риси жіночого письма: автобіографізм, моделювання одного типу героя, обігрування певного обмеженого кола проблем і ситуацій. Пізніше ми бачимо це в творах Ольги Кобилянської, Євгенії Ярошинської, Любові Яновської та ін.

### ***2.3. Жіночий ренесанс кінця XIX - початку XX ст.: соціальні, культурні, психологічні та гендерні аспекти.***

Наступний період вітчизняного феміністичного руху пов'язується з іменами Наталії Кобринської, Євгенії Ярошинської, Ольги Кобилянської, Дніпрової Чайки, Грицька Григоренка, Надії Кибальчич, Наталії Романович-Ткаченко, Любові Яновської, Уляни Кравченко, Христі Алчевської, Людмили Старицької-Черняхівської, Катерини Гриневичевої, Олени Пчілки, які активізувалися у вітчизняному соціокультурному просторі в кінці XIX - на початку XX століття і заявили про себе як письменниці і громадські діячки.

Прикметною ознакою жіночої літератури є тяжіння до прозової форми, і хоча дехто зі згаданих авторок писав і вірші, однак сферою реалізації залишалася все-таки проза. Це пояснюється як соціальним становищем і побутовими умовами, в яких перебували авторки (заангажованість у домашньому господарстві, обтяженість материнськими турботами). Тому перевага надається наративному письму як найменш концентрованій мистецькій формі. “За роман легше взятися, або відкласти його на певний час,

аніж коли йдеться про драму чи вірш”, - зазначає Вірджинія Вулф [28; 80]. З іншого боку, актуалізація прозової форми є особливістю літературного процесу кінця ХІХ – початку ХХ століть. Це зокрема стосується малих жанрових модифікацій. Пріоритетність новелістичного способу письма можна частково пояснити зміною соціально-культурних умов, які вимагали мобільних та динамічних жанрових форм. На це вказував також І.Франко, зазначаючи: “Новела – се, можна сказати, найбільш універсальний і свобідний рід літератури, найвідповідніший нашому нервовому часові, тому поколінню, що вічно спішиться і не має ані часу, ані спокою душевного, щоб читати многотомові повісті” [259; 524]. Варто зазначити, що і письменниці активно залучаються до процесу жанрової трансформації. Зокрема вони практикують моделювання і апробацію нових жанрових форм: поезія в прозі, етюд, ескіз, новела-монолог, музична новела, образок, алегорична мініатюра, новела-діалог. Власне, потреба в створенні нових жанрових модифікацій крім нагального віяння часу має в жіночій прозі і психологічну причину, яка криється в необхідності привнести в художній твір специфічно жіноче відчуття дійсності, закорінене в сфері приватного, тілесного, ірраціонального, що складно зробити в монументальних жанрових формах. Саме проза стає мистецьким рупором, через який жінки говорять про своє бачення світу.

Дослідниця Л. Поліщук, інтерпретуючи жіночу літературу як “явище незвичайне, характерне і символічне”, окреслює її місце у перспективі до традиційної: “Не стаючи в якусь провокативну позу проти чоловічого письменства, вона (жіноча література - М. К.) активно утверджувала свої позиції єдино правильним шляхом - через утвердження рівня творчої майстерності, літературних талантів, досконалості стилю та вивіреності, глибини письма” [203; 162]. Погоджуючись з тим, що “ставання в провокативну позу” не було самоціллю письменниць, зазначимо, що певне протистояння все ж мало місце. Насамперед через привнесення в творчий світ іншої перспективи бачення, яка дуже часто виявлялась контрастною до традиційної. Про це, зокрема, йдеться в статті М. Сріблянського “Боротьба за індивідуальність (З

літературного життя р. 1911 на Україні)". Критик відзначає, що "письменниці більше дбають про людину, ведуть достойну боротьбу за її визволення... і виявляють більше волі, таланту, ніж чоловіки, між котрими % бездарностей страшно великий, тоді як між жінками-письменницями дуже малий. Очевидно, що з жінок в письменство йдуть покликані" [232; 180]. Останнє уточнення видається дуже доречним, якщо пригадати, які моральні, етичні, культурні, соціальні табу необхідно перемогти жінці, щоб наважитись висловитись і тим більше бути почутою.

Творчість стає для письменниць не лише способом самореалізації і пізнання світу, але й шляхом подолання маргінального місця в патріархальному просторі. Як зазначає С. де Бовуар: "Становище жінки спонукає її шукати порятунку в літературі й мистецтві... У реальній дійсності жінка зазнає краху, взяти реванш вона може лише в царині уявного" [18; 361]. Грицько Григоренко, трагічно переживаючи власну приреченість, пише: "Ми знову далекі від життя. Воно не для нас; маму відштовхує від нього її доля, мене - моя широта, ми знову в чотирьох стінах... інколи мені хочеться рвонутися, розірвати всі ланцюги, пізнати бруд, жах і красу, хаос життя; пожити, як люди, "не мудрствующие лукаво", живуть... Забути все, залишити, поїхати на війну, взагалі скинути всі рамки, панцир, але... тут з іншого боку - життя, ця гола вакханка з розпаленим тілом, відштовхує мене і каже: "Тобі тут місце..." [47; 17]. Мистецтво - це шанс вийти поза межі одіозної реальності. Саме таке бачення літературної діяльності Катрі Гриневичевої подає В. Дорошенко: "Так, Катря Гриневичева не була собі звичайна жінка, що не гідна стати вище понад своє міщанське оточення, понад своє "філістерське щастя". Це була сильною вдачі, вольова людина, що геть вирвалася з тих пут, що її обмотували... Літературна творчість давала вихід її енергії. В літературу тікала вона від сірої буденщини, в якій судилося їй животіти" [75; 49]. С Русова подібно трактує ситуацію Дніпрової Чайки: "Людмила Олексіївна була жінкою високої культури. Вона постійно шукала чогось світлого, великого в житті й ніяк не могла задоволитися звичайними, буденними обов'язками жінки-господині"

[219; 45]. Про творчість як “своєрідну форму втечі”, “спосіб збереження власної ідентичності” у випадку Любові Яновської веде мову дослідниця Н.Блохіна [16; 154]. О. Кобилянська в автобіографії також зазначає: “Самота, душевна самота, протилежне моїм почуванням оточення - викликували в мені жадобу кинути те, що мене зворушувало до дна, на папір” [126; 235-236]. Про подібний нюанс літературної діяльності можемо говорити і стосовно інших письменниць цього періоду.

Іван Франко у статті “З остатніх десятиліть ХІХ віку” схвально відгукнувся на появу численної групи українських письменниць, означивши цей факт як “доказ росту національної сили”. “Жіноцтво з природи своєї більш консервативне, більш держиться форми, і вважає на форму, ніж чоловіки, - продовжує критик. - Ідеї, погляди, уподобання і привички, впоєні вихованням, домашньою традицією, довше держаться серед жіноцтва, ніж серед мужчин. І коли вже консервативне “жіноцтво” піднімало голову, вимагаючи рівних прав з чоловіками, то це свідчило, що загальний процес духовного відродження сягнув самого ядра українського народу” [259; 501-502]. Іван Франко в силу своєї непересічності дуже влучно підкреслив визначальні перепони на шляху емансипації жінок - це традиційні гендерні стереотипи, які дуже проблематично зруйнувати. Про це писав Джон Стюарт Міл ще в 1869 році в праці “Поневолення жінок”: “Бо коли якась справа підтримується з одного боку, звичкою загального вжитку, а з другого - популярними почуттями, то, отже, на користь цілої справи працює такий потужний пересуд, що перед ним безсиле будь-яке переконання, котрого можна досягнути звертанням до інтелекту будь-якого ґатунку, окрім хіба найвищого” [169; 369].

Для українського культурного простору слухним є зауваження В. Вулф про те, що історія жіночої літератури не є цілісною, “і загадкові роки мовчання наче розмежовують періоди активності” [28; 80]. Цікавими видаються причини сплеску жіночої творчості. В. Вулф шукає пояснення в зміні законодавства та лібералізації суспільного життя [див.: 27]. М. Рудницька, досліджуючи специфіку українського жіночого руху, на перше місце ставить “матеріальні

відносини, поступ техніки, право поділу праці, усупільнення праці” [214; 85], що дало поштовх до витворення нового типу жінки-громадянки, яка могла реалізуватися у різних проявах публічної сфери, в тому числі і в мистецькій. М. Богачевська-Хомяк виділяє національно-визвольний рух як причину жіночої емансипації, трактуючи це як специфіку українського середовища [15; 26], а літературна праця вважається одним із видів національно заангажованої діяльності. У цьому плані цікавим видається і зворотний зв’язок: якщо фемінізм безпосередньо накладається на націоналізм, то він (націоналізм) є домінуючим компонентом, а фемінізм завжди залишається лише додатком. Про це стосовно 1884 року писала М. Богачевська-Хомяк. Такий стан справ не втратив актуальності й сьогодні. Соломія Павличко трактує це як конфлікт між націоналістичною та феміністичною традицією у 90-их роках ХХ століття [188; 54]. Сучасна дослідниця Н. Монахова доходить слушного висновку про те, що націоналізм, відкриваючи політичний простір жінкам як учасницям визвольних змагань, одночасно обмежив сферу їх реалізації традиційними ролями матерів та берегинь домашнього вогнища [173; 131]. І тому література з її прикладним характером виступала рупором ідей і якнайповніше відображала всі ці перипетії. Б. Савчук в книзі “Жіноцтво в суспільному житті Західної України (остання третина ХІХ ст. - 1939 р.)” торкається ще одного аспекту цієї проблеми - психологічного. І хоча автор поділяє думку про особливий статус жінки в традиційній патріархальній спільноті, але дуже тонко передає упослідженість жінки в досліджувану епоху: на ментальному рівні чоловіків цілком задовольняв статус привілейованих членів суспільства, і вони не збиралися нічого змінювати [220; 44]. Про подвійні культурні стандарти писав також С. Єфремов: “Багато фарисейського було в стосунках до жінки у того громадянства, що іншу прикладало мірку і мораль до чоловіків, іншу до жіноцтва” [83; 514]. Про заскоружлість і нетерпимість тогочасного галицького середовища пише Уляна Кравченко, називаючи себе “жертвою перших (емансипаційних - М.К.) змагань”: “Люди зі здивуванням гляділи, що приходжу сама на “Бесіду”, до театру, до наших бібліотек і до бібліотек Оссолінських, де

тільки самі мушени приходять...” [141; 124]. Але справа не тільки в тому, що оточення не сприймало таку манеру поведінки, а воно ще й намагалося привести порушників в межі традицій, зокрема, одружити Уляну Кравченко з Корженком, бо вони розмовляли наодинці на вулиці [див. 141; 24-25].

Жінки намагаються “прорватися” в публічну сферу, яка до цього була виключно прерогативою чоловіків. Останні реагують шляхом кардинального відкидання і несприйняття. Саме таку симптоматичну рецепцію емансипаційного руху демонструє професор Чорнай із повісті О. Кобилянської “За ситуаціями”. Він характеризує рух як такий, що “йде проти раси в жінці і проти виховавчої вузини родини. Жінку втягається тепер в оборот матеріалізму... В подружжі й родині, не в любові і в заводі чи там фаху лежить наш зв’язок з найглибшими інтересами людськості” [126; 31-32]. Має слушність В. Агеєва, вважаючи, що “фемінізм як проблема культури українськими інтелектуалами в цей час майже не усвідомлювався” [1; 144]. Спроби жінок порушити традиційні соціальні парадигми, за якими жінка була витіснена у сферу інтимного, і реалізувати себе у публічній діяльності сприймаються чоловіками, з одного боку, як посягання на їх питому роль і створення таким чином конкуренції, а з іншого - як загроза родині, а отже, і “найглибшим інтересам людськості”. Тому чоловікам дуже імпонував споконвічний стереотип жінки-страдниці. Так, український культуролог Василь Горленко, близький знайомий сім’ї П. Куліша, і, безсумнівно, поінформований про його донжуанські пригоди, в захваті від порядності та відданості дружини письменника, Ганни Барвінок. Це він захоплено обговорює у листі до Бориса Грінченка: “Вона справді достатньо відома письменниця... Ви не відзначили похвальну і привабливу скромність Олександри Михайлівни, яка все життя ховається в тіні, не зважаючи навіть подумати про власну популярність, настільки обожнюючи свого чоловіка” [89; 74], який, як відомо, не завжди платив їй взаємністю. С. Русова також відзначала, що “Олександра Михайлівна прощала своєму чоловікові усі його хиби, усі прикраси, які він їй робив. Вона схилялася перед ним як перед якимось богом...” [219; 36]. Згодом Леся

Українка неодноразово звертатиметься до мотиву “забутої тіні”, переграючи класичні сюжети, аби показати ціну, заплачену за геніальність чоловіків. Безсумнівно, що такою ціною був талант і життя Олександри Михайлівни.

Наталії Кобринській належить виняткове місце в становленні жіночого руху. У теоретичних постулатах вона пішла значно далі нагальних завдань. Н.Кобринська усвідомлювала обмеженість однопланової постановки питань: громада, освіта, рівність з чоловіком. Вона обґрунтувала необхідність радикальної зміни способу мислення як запоруки побудови нових суспільних умов. Все це належало, на думку діячки, жінкам зробити самотужки, звільнити самих себе, бо на допомогу чоловіків сподіватись в тих умовах не доводилось. Тому-то Н. Кобринська активно виступала за творення жіночих товариств і видання альманахів як способів самопрезентації жіноцтва та усвідомлення власної унікальності й сили. Втіленням таких ідей був альманах “Перший вінок”, де вперше вдалося залучити до співпраці культурну жіночу еліту України: як правобережної, так і лівобережної. У “Передньому слові” було сказано: “Перший раз виступаємо разом з нашими старшими сестрами українками в імені нашої національної єдності на ниві загальних справ і спільного всім жінкам питання” [127; 285].

У “Першому вінку” було представлено твори 17 письменниць. Тут друкувалися вже добре знані на той час авторки: Олена Пчілка, Ганна Барвінок, Наталя Кобринська, а також ті, котрі тільки починали свою працю на літературній ниві і для котрих “Перший вінок” став якщо не візитною карткою, то принаймні слушною нагодою ще раз актуалізуватися на культурній арені: Уляна Кравченко, Дніпрова Чайка, Климентина Попович, Леся Українка, Людмила Старицька-Черняхівська. Прізвища інших авторок - Катерина Довбенчук, Анна Павлик, Ольга Левицька, Михайлина Рошкевич, Олеся Бажанська, Сидора Навроцька, Олена Грицай, - менш відомі широкому загалу. Причина криється в тому, що для переважної більшості цих жінок це була перша проба пера, яка до того ж залишилася єдиною в силу різних причин. Так, Анна Павлик та Олеся Бажанська зайнялися громадською діяльністю, Катерина



Довбенчук не знала грамоти, а надруковану в “Першому вінку” працю надиктовувала. Решта, реалізуючи себе як матері, дружини, господині, не змогли розвинути письменницький хист.

Таким чином, було створено “своєрідне видання, наповнене статтями, поезією, прозою жінок і для жінок” [194; 13]. Останнє уточнення є важливим нюансом. У програмовому вірші “Перший вінок” Олена Пчілка чітко називає адресатом альманаха жінок-читачок і свідомо відмежовується від суду чоловіків-критиків. Таку засторогу можна інтерпретувати двояко. Припустимо, що авторка вважає жіночі тексти відверто “меншовартісними”, і тому недостойними бути включеними в контекст “великої” (чоловічої) літератури, звідси приреченість “для домашнього вжитку” Інший погляд видається більш правильним. Олена Пчілка наперед застерігає від “засудження на смерть” дебютантських робіт, розміщених в “Першому вінку”, добре знаючи таку вітчизняну традицію, що, зрештою, і сталося [див. 268], бо, на відміну від російського культурного середовища, де читацькі смаки були невибагливі і жіночі твори критика поцінювала “радіше за законами рукоділля, а не власне літературної діяльності. На заняття художнім словом дивилися як на дозвілля “слабкої статі”, твори “ніжного пера”, які мали викликати неодмінний захват самим фактом своєї появи” [253; 58], українська модель мала іншу крайність. Критики упереджено ставилися до творів “іншої статі”. Згадати хоча б реакцію М. Грушевського на “Царівну” Ольги Кобилянської: “Оповідання в формі дівочого дневника на звиш чотиреста сторінок - брр! думав я собі, споглядаючи на книжку” [50; 174] і, лише переборовши гендерні стереотипи, дійшов протилежного висновку, “що книжка написана справді талановито, і ми маємо в її авторці діло з справжнім талантом” [50; 174].

Іван Франко як редактор не прийняв до друку в “Першому вінку” оповідання “Вона вийшла заміж” (пізніша назва “Людина”) Ольги Кобилянської, хоча інші редактори Наталя Кобринська та Олена Пчілка були проти такого рішення. Про це зокрема говорила Олена Пчілка у виступі 1927 року з нагоди 40-річчя виходу альманаху: “Таким чином “Перший вінок”

позбувся чести вмістити в собі чи не перший твір письменниці, що стала потім такою величною зіркою в українській літературі!” [280; 39]. Планувався випуск “Другого вінка”, куди мали б увійти спогади Уляни Кравченко про учителювання на селі, поезії Лесі Українки та згадуваний твір Ольги Кобилянської. Однак через фінансові проблеми, а також через розбіжності в тлумаченні феміністичного руху видання не було здійснене. Проте, Наталя Кобринська за підтримки Євгенії Ярошинської та Ганни Барвінок протягом 1893-1896 років випустила три числа альманаху “Наша доля”, де продовжувала друкувати феміністичні літературні та публіцистичні праці.

Попри суспільне державницьке культурне значення “Першого вінка” існує ще один аспект. В умовах нереспектабельності вітчизняної культури, браку періодичних видань, відсутність фахових часописів, мовні проблеми та ін., у цьому альманаху вміщено доробки великої кількості письменниць. А це вже можна розцінювати як перший крок самопрезентації, нагода заявити про себе і одночасно ідентифікувати себе з певним інтелектуальним колом. В умовах гендерної чужорідності це вкрай позитивний психологічний момент. У книзі “Божевільна жінка на горищі” (1979) американські феміністки Сандра Гілберт та Сузен Губар наголошували на важливості жіночої традиції: “Отже, самодостатність жінки-митця, її відчуття відчуження від чоловіків-попередників пов’язані з її потребою мати сестринських предтеч та спадкоємців, її нагальною потребою у жіночій аудиторії разом з її страхом антагонізму читачів-чоловіків, її культурно зумовленою соромливістю щодо самодраматизування, її острахом перед патріархальною авторитарністю мистецтва, її занепокоєністю порушенням жіночої винахідливості - усі ці феномени вирізняють її зусилля у самотворенні від зусиль протилежної статі” [цит. за: 276; 523]. Пошук традиції і підтримки є показовим і в плані долучення до європейського контексту, що вкрай необхідно для актуалізації українства.

Більшість жінок-письменниць так само займалися громадською діяльністю. Поряд з феміністичними літературними творами виступали з публіцистичними працями: О. Кобилянська “Дещо про ідею жіночого руху”,

Є.Ярошинська “Чого нам боятися?”, Грицько Григоренко “Справи вищої освіти”, Л. Яновська “Про становище української селянки”.

Прикметним є ставлення до емансипаційної ідеї Ольги Кобилянської. У різний час вона інакше сприймала активний жіночий рух – від жертовно-самовідданого: “Я вже живу не для себе, а для жіночого питання, і не буду виходити заміж” [121; 112] до радикально-заперечливого: “...тепер ті справи мене мало хвилюють, я ненавиджу тих шляхетних захисниць жіночих прав... Вони мені вже остогидли” [121; 78]. Попри всі ці дещо декларативні заяви, письменниця все життя залишалася феміністкою за переконаннями і поборницею жіночих прав. У доповіді, виголошеній 1894 року перед Товариством руських жінок, Ольга Кобилянська порушує питання про становище жінки в суспільстві, яке обмежується лише створенням сім’ї і продовженням роду; про несправедливість ставлення до жінки як до неповноцінної істоти, підкреслюючи, що природа створила жінку рівною з чоловіком і що жінка має однакові з ним права на вільне змістовне життя; про професійне виховання дівчат, яке дозволить їм реально відчувати економічну незалежність. У літературних творах авторка продовжує обігрувати емансипаційні концепції: від ідеї особистого розкріпачення та визволення жінки через мотив самодостатності та ідентичності до проєкції ролі жінки в національному житті, в питанні державотворення. Саме в літературній праці фемінізм О. Кобилянської оприявнився повною мірою, і тому складно погодитись з Л. Жижченко, яка відшуковує і не знаходить таких тенденцій в приватному житті письменниці [88; 258-259]. Адже фемінізм - це далеко не війна статей, і на це варто зважати.

Другу фазу еволюції жіночої літературної субкультури названо феміністичною. Вона характеризується сексуальною та текстуальною анархією, протестом проти панівних стандартів і вимогою автономності [276; 510]. Слушною видається думка С. Павличко, що саме “Олена Пчілка й Наталя Кобринська заклали основи іншої традиції, в якій не було ні чоловічих псевдонімів, ні чоловіків-оповідачів, ні загалом спроби імітувати чоловічий

голос” [187; 69-70]. Зміна акцентів у жіночій соціокультурній практиці збігається з епохою модерну, власне, із основним концептуальним принципом цієї доби - принципом пошуку ідентичності. “В модерних суспільствах життя людини невід’ємне від постійного вибору та соціальної творчості, - зазначає філософ Н. Козлова. - Сам індивід відповідає за власний “Я”-проект” [129; 167]. Такі умови формують привнесення в літературу бачення жіночої сутності та навколишньої дійсності з перспективи статі. У листі до А. Кримського від 16 листопада 1905 року Леся Українка наочно продемонструвала такий погляд в аналізі роману “Андрій Лаговський”: “Певне, Ви скажете (або мовчки подумаєте), що в моїх “враженнях” є чимало спеціально жіночого. Бачите, мужеська “рація” в погляді на деякі справи дуже однобока, тому ми доповнюємо її своєю “рацією”, може, теж однобокою, але тільки з них обох може вийти щось ціле і справедливе” [250; 150]. Як бачимо, авторка пропонує концепцію не заперечення та відкидання, а швидше доповнення та співпраці. До речі, як і О. Кобилянська у листі до Осипа Маковея: “Кажуть мужчини, що жінка ніколи не дорівняє мужчині. Я не знаю, чи дорівняє чи ні, але знаю, що вона цілком щось відмінного створить, не менш цінного від нього - щось, чого він не в силі ніколи вдати. Вона, може, знов те не вдасть, що він” [126; 394]. Такий поміркований підхід є лишень декларацією хороших намірів, а в творах “ми також виразно бачимо присутність жінки - тут промовляє особа, яка обурюється тим, як трактують її статі, і захищає права жінок, - коментує В. Вулф. - Це привносить в твори жінок елемент, повністю відсутній у творах чоловіків, щоправда, за умови, що ці чоловіки не роботяги або не негри” [28; 82]. М. Рудницька вважає акцент у жіночому дискурсі на питанні статі закономірним, що “жіночий рух діє в усіх жінках, навіть коли вони цього не знають і цього не хочуть” [214; 184]. І навіть публічно зрікаються, як О. Кобилянська у листі до О. Маковея: “Для мене питання жіноч[е] - точка поборена, і відтепер навіть не буду писати тенденційні новели, примір[ом] такого роду, як “Людина”, - обіцяє письменниця. - Впрочім, і не хочу служити двом панам, то є тенденції і поезії” [126; 283]. Слова звучать як демонстративна

заява, і хоча важко погодитись із С. Павличко в тому, що “останні великі прозові твори Кобилянської ще ілюстративніші за її перші феміністичні повісті” [187; 73], однак слушним видається твердження, що авторці так і не вдалося абстрагуватися від власної статі. Пояснень варто шукати в соціокультурних чинниках (матеріальне становище, рецепція критики, культурні табу), поборення яких вимагало від О. Кобилянської, як і взагалі від жінок-авторок, багато часу та сил і завадило піднятися до вищого рівня осмислення дійсності на засадах гендерного паритету.

Жіночий емансипаційний рух кінця XIX – початку XX століть став вирішальною причиною появи численної плеяди письменниць. Така актуалізація співвідноситься соціальними і культурними змінами в українському суспільстві. Творчість стає для жінок не лише естетичною потребою, але й спробою подолати маргінальне становище в соціокультурному світі, самореалізуватися, заявити про власні потреби та запропонувати свій погляд на вирішення нагальних потреб. Звідси певна тенденційність, публіцистичність художньої літератури, яка використовується для ілюстрації емансипаційних ідей. Специфікою українського фемінізму є тісний зв’язок з націоналізмом як пріоритетною визвольною ідеологією. Альманах “Перший вінок” (1887) чітко відобразив тогочасні соціокультурні тенденції та розкрив значний потенціал українських письменниць.

#### ***2.4. Леся Українка: досвід органічного фемінізму***

Особливе місце в історії української культури посідає Леся Українка, яка є знаковою постаттю модерного мистецтва. Історія наукової інтерпретації її творчого доробку є дуже тривалою і поліфонічною. Спробуємо простежити, наскільки дискурсивні практики стосуються гендерного аспекту.

Питання феміністичної заангажованості творів Лесі Українки порушувалось у книзі Л.Кулінської “Проза Лесі Українки”. Дослідниця окреслювала зацікавленість письменниці фемінізмом як теоретичною проблемою, зокрема, у статті “Новые перспективы и старые тени” (“Новая

женщина” западноевропейской беллетристики)”. Стосовно творчого обсервування, то лише в оповіданні “Жаль” Л. Кулінська схильна вбачати вплив жіночого руху, зазначаючи при цьому, що “і сам жіночий рух в якійсь мірі викликав інтерес, як викликає не до кінця пізнана якась ідея” [147; 31]. У такому пасажі бачимо типове намагання “виправдати” письменницю. Л.Кулінська демонструє тип критики, який можна назвати “акратичним письмом” (Р. Барт).

Першу спробу окреслити творчий доробок Лесі Українки з гендерної перспективи зробив Р. Веретельник. Він доходить висновку, що “з точки зору феміністичної критики її (Лесі Українки - М. К.) драми також виявляють еволюцію, яка дуже схожа на три стадії розвитку літературного фемінізму” [23; 29]. Це твердження Р. Веретельника видається слухним не лише стосовно драматургії, але й в ширшому контексті - стосовно всієї творчої практики Лесі Українки.

Подібні аспекти літературознавчого аналізу зустрічаємо і в інших дослідників діаспори. Зокрема, Г. Кошарська доводить, що драми Лесі Українки були контроверсійним викликом тогочасним літературним патріархальним традиціям [137; 31-41], а М. Тарнавська означає Лесю Українку та Н. Кобринську: “два лідери жіночого руху” [236; 31]. Останнє твердження потребує деякого уточнення. Якщо Н. Кобринська, безсумнівно, репрезентує суспільно-політичну парадигму жіночого руху, то Леся Українка застосовує феміністичну перспективу в царині естетичних пошуків.

У сучасному вітчизняному літературознавстві закладено основи феміністичної критики, специфіка якої полягає у справі привнесення у сферу наукового дослідження суб’єктивного полісемантичного фактора. У студіях Т.Гундорової, О. Забужко, В. Агеєвої, С. Павличко, Н. Зборовської постать Лесі Українки стає предметом власне феміністичного аналізу. Т. Гундорова співвідносить феміністичні та неоромантичні тенденції у творчості Лесі Українки. Романтизм з гаслом емансипації особистості якнайповніше відображав погляди жінок-письменниць, і тому амплуа романтичного героя

перебирають на себе жіночі персонажі. “Власне, всі образи драматургії Лесі Українки є варіаціями на теми жіночої трагедії: зради щодо жінок, жіночої самотності, жіночого, часто глибшого за чоловічий патріотизму, жіночої драматичної відданості істині” [187; 74]. Саме в такому феміністичному радикалізмі Лесі Українки та Ольги Кобилянської вбачає С.Павличко засадничу концепцію модерністичного дискурсу кінця XIX - початку XX ст. В. Агеєва також виводить фемінізм Лесі Українки з творчої практики, зазначаючи, що письменниця перечитує світову традицію через призму “жіночого досвіду” шляхом “інверсії узвичаєних гендерних ролей” і знову ж таки ставлячи сильну жінку в осердя драматичного конфлікту [2; 20].

У дещо іншому аспекті торкається цієї проблеми О. Забужко. Аналізуючи ситуацію рецепції Лесі Українки у вітчизняному культурному просторі, яка означена як поставленість “поза діалогом”, дослідниця віднаходить природу такого явища у нашаруванні “соціальної чужорідності” на “чужорідність гендерну” [90; 17].

Я. Поліщук опонує їй, відкидаючи тезу про феміністичну заангажованість авторки, послуговуючись поряд з іншими аргументами і декларативними заявами Лесі Українки у листі до М. Драгоманова. Стосовно останнього факту, то слід внести деякі пояснення. Коли в 1893 році Леся Українка писала листа до М. Драгоманова, то вона знаходилась під значним впливом соціалістичних ідей і досить по-дитячому вважала, “що спочатку слід змінити звичаї, а потім жінкам залишиться тільки пристосуватися до здійснених змін” [15; 169]. Як відомо, з часом суспільно-політичні погляди Лесі Українки кардинально змінилися, а, відповідно, і в питанні жіночого руху. Я.Поліщук щодо проблеми неадекватної читацької рецепції пропонує версію про “несумісність естетичних кодів автора та читача” [205; 265]. Це твердження, на нашу думку, цілком може розглядатись в одній площині з висновками О. Забужко. Стосовно фемінізму Лесі Українки, то Я. Поліщук, говорячи про можливість “різних фемінізмів”, погоджується із трактуванням, яке пропонує Л. Скупейко у статті “Леся Українка і фемінізм (нефеміністичний погляд)”: “Фемінізм Лесі Українки -

периферійний текст” [226; 47]. Висновки, які робить у цій статті Л.Скупейко, мають слушність лише в рамках однопланового дослідження постаті Лесі Українки, без врахування складної парадигми феміністичних тенденцій, специфіки вітчизняного жіночого руху та знаковості і винятковості особи самої Лесі Українки. Оскільки в кінці XIX – на початку XX ст. український жіночий емансипаційний рух перебуває, за класифікацією Елейн Шовалтер, на другій сходинці [276; 510], яка означена боротьбою жінок за втілення теорії рівності статей, що знаменує соціальне та економічне визволення. Ця стадія прикметна створенням жіночих організацій, виданням окремих часописів, партійних осередків. Тоді як Леся Українка, в силу свого інтелектуального потенціалу, належить до третьої фази феміністичного руху, який характеризується утвердженням в соціокультурному просторі специфічних жіночих цінностей, пошуку власної ідентичності та осмислення унікальності [276; 510]. Ольга Кобилянська сформулювала все це в постулаті “Бути собі ціллю”. Таким чином, Леся Українка ідентифікує себе як повновартісного члена громадської спільноти без акценту власне на статі і, як слушно зауважує О. Забужко, “належить до найрадикальнішої феміністичної генерації, в якій творча жінка вже усвідомила свою самодостатність і не залежить від оцінки “за статевою ознакою” [91; 32]. Леся Українка, в силу своєї непересічності, була в категорії жінок, які мають особливий ценз - талант і тому (за власним спостереженням) можуть бути незалежними [247; 80]. З іншого боку, вона зростала в непересічному герметичному середовищі і, за словами М. Богачевської-Хомяк, “дивлячись на свою матір, вважала рівноправність жінок природнім явищем. Так звичайно думають дівчата, які виростають в оточенні сильних, вольових і працьовитих жінок. Вони вважають, що власною працею можна без перешкод досягти поставленої мети, тому жіночі організації застарілі й не потрібні. Науковці називають цей феномен “фемінізмом другої генерації” [15; 41].

Маючи перед очима приклад матері, яка була емансипованою особистістю, належала до першої хвилі українського жіночого руху й активно руйнувала патріархальну субординацію у власній родині, Леся Українка багато



з цих тез сприймала апріорно. Хоча така авторитарна модель поведінки матері формувала в родинному середовищі певні суперечки. Конфлікт, означуваний Г.Грабовичем як традиційності з модерністю [42; 19] у плані культурно-ідеологічних орієнтирів, має глибший особистісний характер, про який пише Н.Зборовська в есеї “Моя Леся Українка” [95; 17-63].

Тому-то приклад талановитої матері дає можливість Лесі Українці уникнути декларативності феміністичних постулатів і в творчості, звідси несприйняття в інших певної тенденційності, яка в Ольги Кобилянської “виступає червоною ниткою і разить очі, мов дисгармонія барв” [248; 81], тоді як в доробку Лесі Українки емансипаційний дискурс знаходиться на глибшому лапідарному рівні.

З цього погляду нам видається цікавим розглянути прозовий доробок Лесі Українки у контексті співзвучності емансипаційним тенденціям жіночої прози кінця XIX - початку XX ст., оскільки предметом дослідження критиків з цього питання ставали здебільшого поетичні та драматичні твори. Головним чином це пояснюється маргінальним положенням прози Лесі Українки і бере свій початок від безапеляційної заяви І. Франка про те, що “чиста епіка і чиста драма не входить, як нам здається, у обсяг її таланту” [258; 254]. Подібне твердження зустрічаємо і в М. Євшана, який, порівнюючи поетичну та прозову творчість, вважає, що сучасне життя, зображене у прозі Лесі Українки, є недостатньо героїчним і конфліктним матеріалом [82; 563], і тому, за словами критика, “талант Лесі Українки був неначе спутаний, і фарби блідли, кілька раз вона пробувала в своїх новелістичних пробах зблизитися до сучасного життя і малювати всю його дріб’язковість” [68; 160-161]. Складається враження, що критик зігнував у своїй рецепції принципову різницю моделювання реальності у прозових та поетичних структурах, яка так яскраво простежується у випадку Лесі Українки у площині природи творчого акту. Як доходить висновку Л. Мірошніченко, акт написання поезії співвідноситься з натхненням, яке завжди перебувало на грані екстазу, тоді як прозова робота належала до категорії “спокійної”, без творчого горіння [171; 40-42].

Леся Українка у листі до О. Кобилянської, нарікаючи на стан свого здоров'я, яке не дозволяє “справжньої, завзятої роботи”, ділиться своїми планами щодо подальшої праці: “Закінчу те, що мушу кінчити, і вдамся до легшої, прозової роботи (коли взагалі зможу робити), хоча мої критики і не славлять моєї прози, ну, та все ж воно, може, буде “корисне”, а я так мало корисного написала в своєму житті” [250; 456]. У такій самопрезентації можна виділити декілька аспектів зумовленості пошуків саме в царині прози.

По-перше, прозова творчість дозволяла частково компенсувати поетичну незреалізованість у час загострення хвороби, про що йшлося вище.

По-друге, забезпечувалась функціональність літератури, “корисність”, тим самим частково згладжувався конфлікт, притаманний усьому модерному письменству і означений як культура і громадянство.

По-третє, значна частина оповідань писалася на молодіжні конкурси “Плеяди”, зокрема, “Пізно”, “Жаль”, “Чашка”; оповідання “Голосні струни” подавалось на конкурс Київського літературно-артистичного товариства, де здобуло золотий жетон; оповідання “Приязнь” - на конкурс журналу “Киевская старина”. Це був спосіб долучитися безпосередньо до сучасного літературного процесу шляхом творення затребуваного тексту і, водночас, можливість самопрезентації і співвіднесення сил у новій якості, можливість безпосереднього зв'язку з читачем.

По-четверте, проза була гарною площиною для тематичних модифікацій, оскільки, як зазначала Леся Українка у листі до М. Павлика, відповідаючи на його критичну рецепцію повісті “Жаль”: “Мені здається, що тема не єсть така далека для автора, як Ви думаєте”, і далі: “На самих ліричних віршах вже не втриматись - тісно робиться” [248; 91]. Тут доречно пригадати думку Л.Костенко про три тематичні пласти моделювання дійсності у творах Лесі Українки. “Вона писала в трьох вимірах, - резюмує Л. Костенко, - у вимірі сучасних їй проблем, у глибину їх історичних аналогій і в перспективу їх проєкцій на майбутнє” [134; 54]. Авторська модель прози стосується саме першого виміру, оскільки проза доби модернізму апелювала до

найактуальніших тем, і, зокрема, наймобільнішою була новелістика, якій і віддавала перевагу Леся Українка. Виходячи із постулату про цільність творчої натури, можемо припустити, що одні й ті самі авторські інтенції проектувалися одночасно в різних жанрах. Цю тезу переконливо довела Р.Тхорук на прикладі поезії та драматургії [245; 127-138].

Оскільки нас цікавить прояв феміністичного дискурсу у творчості Лесі Українки, то він найкраще може оприявлюватись через моделювання жіночих образів і презентації екзистенційних концепцій героїнь. Стосовно драматичних персонажів, то знову ж думки критиків не є однозначними. Так, Я. Поліщук схиляється до думки, що “жіночі постаті Лесі Українки ще тісно пов’язані із традиційною мораллю, певною мірою залежні від неї” [205; 155], аргументуючи це тим, що вони не йдуть на радикальний конфлікт із “чоловічим світом”. Нам видається, що тут може йти мова про значно вищий щабель фемінізму, коли відсутність строгої опозиції до чоловічих цінностей означає не стільки патріархальну закоріненість, скільки усвідомлення недоцільності протистояння. Жінки Лесі Українки вище цього, цей етап в минулому. Вони орієнтуються на презентації власної позиції не шляхом заперечення чоловічої, а через взаємодоповнення, як слушно про це говорить І. Захарчук: “Потреба у постійній внутрішній розбудові окреслює ті альтернативні шляхи розвитку фемінізму, що обминає агресивність та нетерпимість, надаючи перевагу філософським акцентам в осмисленні категорії “інакшості” [93; 64]. У практиці Лесі Українки ця “інакшість” реалізувалася через прикметний для доби модернізму модус психологізації героїні.

Критично сприймаючи будь-які спроби виокремити різницю статі, Леся Українка все ж таки робить певний виняток для творів, “коли описуються факти з жіночого життя і розбирається жіноча психологія у гарній формі та ще й з таланом, і то сепаратизм сей трохи смішнуватий” [248; X; 151].

Повертаючись до питання про відмінні проєкції дійсності у творчості Лесі Українки, слухним видається не погодитись з думкою В. Агеєвої, яка вважає, що “у пізніших драматичних поемах, як і в усій її прозі, проблеми

суспільного становища жінки, жіночої освіти, ставлення до патріархального шлюбу так чи інакше постають, проте часто через “екзотичні”, хронологічно дистанційовані від злоби дня сюжети” [2; 89]. Оскільки координати нашого дискурсу окреслюються прозою, то тут можна твердити, що авторка на конкретній ситуації проектує ту чи іншу суспільну проблему, вирішує питання, які стоять на часі, які так чи інакше суб’єктивно заангажовані на рівні пропущення через творчу свідомість і “вписуються” в естетичні стратегії тогочасної жіночої прози.

Аналізуючи рецептивні моделі творчості Лесі Українки з гендерної перспективи, доходимо висновку, що феміністична критика є продуктивною стратегією інтерпретації художнього доробку Лесі Українки, зокрема прози. Оскільки фемінізм письменниці органічно співвідноситься з естетичними пошуками та стилем життя.

### ***2.5. Жінка-автор і чоловік-критик: конфлікт дискурсів***

Специфікою українського культурного середовища була відсутність конструктивного діалогу письменник-критик-читач, що значною мірою зумовлювало неповноцінність мистецького дискурсу. Це відзначала Леся Українка у листі до Олени Пчілки: “А вже ж годі заперечити”, що бути голосом, волаючим у пустині без відгуку, все-таки нікому не весело, хоч би він мав і так мало претензій на популярність, як я” [250; 378].

Модерністичний дискурс передбачає руйнування будь-яких канонів, у тому числі й позитивістських, за яких роль критиків була швидше дидактичною, аніж науково-об’єктивною, і вартість літературного твору визначалася не за естетичним, а за соціальним критерієм. Відбулася підміна поняття “естетика” поняттям “доцільність”. За таких умов, безперечно, модерністичні твори були приречені на нищівну критику та безапеляційне відкидання. Спроба деструктувати народницький канон неминуче викликала різкий опір з боку тих письменників та критиків, які стояли на засадах позитивізму. І. Франко, С. Єфремов, П. Грабовський, М. Грушевський у дусі

народницько-ідеалістичної концепції відстоювали самодостатність та самобутність українського письменства. Будь-які спроби наблизитись до світової естетичної парадигми неминуче розцінювались як “злочин проти народу” [83; 119]. Л. Яновська, аналізуючи тогочасну ситуацію, пише: “Боїшся вилізти на стежку, щоб бува не роздавили тебе, боїшся висловити свою думку, щоб інквізиція не скарала тебе, боїшся злегенька зітхнути, щоб не збудити хижих звірів” [цит. за: 225; 4]. В українському просторі назрівав конфлікт, який М. Євшан у статті “Боротьба генерацій і українська література” означив як протистояння старшого і молодшого поколінь: “Від нової генерації, - впевнений критик, - мусить вийти реформа всіх сторін життя” [82; 52]. Щоправда, старші письменники міцно тримали свої позиції, і тому часто виникали неоднозначні ситуації. Зокрема, дискурсія стосовно статті С. Єфремова “В поисках новой красоты”, де він різко критикував модерністичні тенденції в літературі. Деякі митці намагалися вступити в полеміку, однак у пресі виступи “проти” не друкувалися. Леся Українка у листі до Олени Пчілки пише: “Так і скажи “Киевской старине”, що надруковано все одно буде, а їй з того слави не буде, що заткне рота “другій стороні” [250; 30].

Ольга Кобилянська, намагаючись запобігти потрактуванню своєї творчості у позитивістській манері, каже у листі до О. Маковея: “Борони мене, Боже, бути галицько-руською авторкою” [126; 324], тобто свідомо відмежовується від народницької критики: “Щодо Франка, то він для мене не авторитет, для мене авторитет німці, в котрих не виробляв для мене ніхто реклами” [126; 321]. Тим самим О. Кобилянська ставить свій доробок у контекст світових тенденцій. (Варто зазначити, що стосунки О. Кобилянської та І. Франка ніколи не були однозначними. У 1886 році як редактор альманаху “Перший вінок” він не прийняв до друку надіслане О. Кобилянською оповідання “Вона вийшла заміж”, обумовивши це тим, що твір було написано “солодкаво-сентиментальним, марлітівським стилем” [259; 159]. Письменниця дуже боляче переживає критику, однак намагається її зрозуміти. У листі до О.Маковея від 7 грудня 1898 року пише: “Франко хтів би, щоб я в іншим

напрямі писала, говорив мені те. Він сильний реаліст, і тому я не дивуюся, що не годиться з моїми письмами” [126; 376]. Різко розходячись стосовно стилю письма, О. Кобилянська завжди розуміла і цінувала значення постаті І. Франка для українського письменства. У цьому ж році вона пише до О. Маковея стосовно І. Франка: “Я його вам завидую, де вже мені тут таких людей найти? Його одного завидую вам” [126; 381]).

Опозиція модернізм/народництво не вичерпувала конфлікту культурної сфери кінця ХІХ – початку ХХ ст., на неї ще накладалась гендерна чужорідність. Письменниці, моделюючи текст, ідуть шляхом “віднайдення власної мови”, що не завжди видається доречним. Бо на рівні свідомості навіть у граматичних формах закладена концепція жіночої меншовартості. Л.Ірігерей доводить думку, що андроцентрична культура дозволила чоловікам стверджувати свою суб’єктивність (адже все одухотворене і вартісне з культурного погляду у мові позначалося чоловічим родом), і звести статус жінки до статусу об’єкта (все неодухотворене і менш культурно-вартісне позначалося жіночим родом) [цит. за: 32: 160]. Інша дослідниця Е. Сіксу на психологічному рівні виділяє такі ознаки жіночої мови: подібність логіки усного та писемного мовлення, емоційна домінація, уникнення лінійності, прямотитання, намагання ніби “промалювати свою оповідь в історію”, метафорична закоріненість в попередню жіночу традицію, тобто голос від імені всієї статі [224; 76-77] – і це відповідно викликає несприйняття критики (про це йшлося в першому розділі роботи). До того ж кожний художній твір несе у собі певне аксіологічне навантаження. Традиційна література орієнтується на чоловічу систему цінностей, котра, як відомо, дещо відрізняється від жіночих пріоритетів. Авторка, своєю чергою, наголошує на проблемах, важливих для неї, і залишає поза увагою традиційні (чоловічі) орієнтири. Як засвідчує В.Вулф, “критик іншої статі буде щиро обурений і подивований спробою змінити існуючий світовий порядок і вбачатиме в цьому щось більше, ніж просто відмінність позиції, яка здається йому обмеженою, тривіальною або сентиментальною, бо відрізняється від його власної” [28; 82]. Досить лишень

згадати рецензію С.Єфремова на творчість О. Кобилянської. Авторка, за словами критика, “великий гріх на душу бере, створюючи шкідливий, антисупільний, спантелечуючий молоді голови напрям в літературі” [83; 120]. Це і є відповідь на питання, чому значна кількість письменниць ховалася за псевдонімами. Грицько Григоренко, як і Марко Вовчок, намагалася приховати “іншу” статтю, аби отримати об’єктивну рецензію. Так, розкриваючи появу псевдоніма, Олександра Євгенівна Судовщикова-Косач пояснювала: “Писала під чоловічим псевдонімом Грицько Григоренко, бажаючи почути безсторонню критику, бо була певна, що до творів чоловічого пера мається інше неприхильне відношення” [цит. за: 25; 125]. Таку “безстатеву” позицію відстоювала і Леся Українка, про що у листі до О. Маковея писала: “Критика від того не ліпшає й не гіршає, що її пише жінка; ви так по-лицарськи говорите про жінок-критиків, що після сього якимось чином рука не здіймається писати щось критичного проти Вас. Видно справді у Вас в Галичині “жіноче питання” дуже в моді тепер, бо Ви раз у раз на його звертаєте. Навіть вибрали собі за спеціальність “критика дівочих творів”, не можна сказати, щоб се була дуже широка спеціальність. От наші критики не такі лицарі, і коли приходять до діла, то ставлять в одну лінію, і поетів, і поетес, і літератів, і літераток; не знаю, як хто, а я не раз казала їм за се спасибі” [248; 209].

Існує ще одне виправдання псевдонімів – невпевненість у своїх силах, у власній художній вправності. Зокрема, Людмила Василевська (Дніпрова Чайка) у листі до С. Єфремова від 28 листопада 1900 року обурюється, що “Літературно-науковий вісник” без її відома і дозволу розкрив псевдонім, оскільки: “Вважаю свою діяльність на літ[ературному] полі за мікроскопічно малу і не варту, пильно оберігала свого псевдоніма до останку” [198; 19]. Про досить стримане ставлення до свого літературного таланту ідеться і в автобіографії Людмили Старицької-Черняхівської: “Як видно з цієї автобіографії, Господь не наділив шановну авторку великим талантом, зате дав їй добре та чуле серце і, пам’ятаючи вираз “Блаженні чисті серцем, яко тії Бога уздрять”, вона дякує за цей дар Милосердного Творця” [цит. за: 13; 22].

Ще один варіант стосунків між критиками та письменницями можна означити як паралель “вчитель-учениця”. Найповніше реалізував себе в цьому плані І. Франко, який взяв під свою опіку багато талановитих авторок. О.Мишанич зауважує, що і “Катря Гриневичева належить саме до того сузір’я молодих талантів, що зазнало на собі могутній вплив І. Франка” [168; 76]. Сам критик у листі до К. Попович чітко окреслив свої погляди на письменництво як професію: “Поезія в наших часах так само вимагає студіум, як і всяка інша штука, і я надіюсь, що Ви, хоч учителька з одного боку, з другого боку потрафите бути пильною і тямущою ученицею, без чого за Вашу поетичну будучність не ручу” [260; 425]. Існує ще один нюанс: І. Франко як незаперечний авторитет приваблював жінок силою свого таланту і тому мав змогу безапеляційно виправляти їхні доробки у руслі своїх художніх уподобань. С. Павличко наводить приклад методу роботи І. Франка як критика, цитуючи спогади Катрі Гриневичевої. Письменниця з вдячністю говорить, що “поет переробив його (вірш - М. К.) з початку до кінця. Тільки підпис був мій власний” [цит. за: 187; 35]. І в дидактичних рекомендаціях метр наголошував на “правді життя”, яка має бути присутня у творах. У листі до К. Попович від 4 травня 1884 року І. Франко поучає: “Бійтеся бога, панно Климентіє, менше теорій, менше загальностей, а більше простоти в вираженні і більше правди, більше фактів, більше як німець каже власного спостереження, т. є. такого, що Ви самі бачили, чули, нюхали, смакували, дотикались, - а то пропадете!” [260; 425]. Особливо плідними були у цьому плані стосунки І. Франка з Юлією Шнайдер (Уляною Кравченко). “Талановита учениця великого вчителя”, - так більша частина літературознавців оцінює творчі потуги авторки [див. 267]. Аналіз масштабного листування з осені 1883 року по зиму 1916 року свідчить про систематичне доопрацювання критиком поезій Уляни Кравченко з метою показати, як і про що треба писати. Щоправда, І. Франко не завжди враховував особливість таланту авторки, зокрема, імпресіоністичність, ліризм, зорієнтованість на внутрішній світ, і дуже часто намагався додати громадських тенденцій, суспільної заангажованості, зробити з неї ще одного “вічного



революціонера” (що йому, до речі, частково вдалося). “Покиньте етери, і фалі, і солов’їв, і мотилів усе те дряннь, не варта Вашого пера, - глядіть на речі трохи реальніше, - повчає критик, а то пісні Ваші швидко зовсім розпливуться в тони і перестануть бути зрозумілими для людей” [260; 402]. Дослідник І.Огриза зауважує, що Уляна Кравченко “рахувалася із думкою свого великого вчителя і в основному подавала до друку твори після його редагування” [184; 8]. Це, по суті, і не дивно, бо їх стосунки з часом переросли офіційний тон і стали дружніми. Письменниця сподівалася, що Франкові вдасться знайти їй роботу у Львові. Уляна Кравченко завжди сприймала І. Франка ідеалізовано. Вже після листовного знайомства вона експресивно занотовує: “Ти відгадав мої смілі, скриті бажання... Я ваша, ваша навіки! Твої теплі слова зогріли, заохотили ту, що на роздоріжжі з заложеними руками стояла та безнадійно споглядала... О, до останнього віддиху я твоєю ідеєю живу” [139; 257].

Культурний вакуум, відсутність чіткої мистецької програми, стильовий хаос, дефіцит повноцінного критичного дискурсу часто приводили до розчарування у власних цілях молодих авторок. І. Франку треба віддати належне, що, попри менторський тон, він був одним із небагатьох авторитетів, доступним і готовим до співпраці. Письменниці знаходили в нього увагу і певним чином чоловічий ідеал “сердечного приятельства”. Це твердження стосується і дружби Катрі Гриневичевої та Василя Стефаника. Літературознавець Ф. Погребенник дуже тактовно коментує їх стосунки: “Натура лірико-романтична, нестримна в почуттях, вона (Катря Гриневичева - М. К.) шукала щастя в літературі, прагнула знайти розуміння своєї душі, своїх почуттів у Василя Стефаника” [199; 30]. І далі критик намагається виправдати таку гіперчуттєвість Катрі Гриневичевої: “Митці, зокрема жінки, - натури вразливі, і слід це розуміти, не робити поспішних висновків про світ їхніх душевних вражень і переживань” [199; 30]. Сама письменниця в одному з листів до В. Стефаника, згадуючи минуле, писала, що, прочитавши “Кобзаря”, якого приніс їй наречений, відверто подумала: “Не піду за Стефаника, то піду за Шевченка” [199; 31]. В.Стефаник користується подвійними стандартами:

офіційно виступає прибічником жіночої емансипації, а для життя вибирає тип “вічножіночого”. Свідченням цього є лист В. Стефаніка до Л. Бачинського від 14 травня 1896 року. Письменник шкодує, що жінки не мають доступу до систематичної освіти, однак зазначає: “Інша річ, чи все лиш образовану жінку можна любити. Я без мотивів кажу, що не все любиться образовану, де є вибір між образованою і необразованою, дуже часто вибирається послідну” [235; 260].

Подібні стосунки “невиправданих надій” склалися і в Ольги Кобилянської й Осипа Маковей. Про це детально йдеться в монографіях С.Павличко [187; 75-87] і Т. Гундорової [59; 48-85] та в статті М. Павлишина [190, 191]. Ольга Кобилянська у листі до Осипа Маковей писала: “Я мала дві цілі в життю, що споїлись в одну: Ви і література. Се щось було нерозривного для мене. О пане Маковей, Ви такі сильні - ваша рука годна мене в гріб трутити...” [цит. за: 190; 136]. Пізніше вона у листі до Лесі Українки скаржилась, що “Ос[ип] Маковей вбив в чорненькім віру до мужчин, і тепер він і Луцькому не вірить” [126; 603]. Хоча О. Луцький недвозначно зізнавався О.Кобилянській: “Я для Вас маю ті почування, які віддав Вашій прекрасній Зоні чужинець” [185; 59], обігруючи у такий спосіб ситуацію з повісті “Ніоба”.

Тому така маргінальність жіночого в культурному просторі і в особистих стосунках є чи не визначальною причиною появи “жіночого платонічного роману” - “це своєрідна форма самозахисту жінок в патріархальному світі, де й далі домінували структури чоловічої культури і чоловічої свідомости” [59; 68], - підсумовує Т. Гундорова. Дослідниця цілком слушно не обмежує коло означених лише стосунками Лесі Українки та Ольги Кобилянської, однак, акцентуючи на них як на знаковому кодї модерної доби. Дві письменниці мали подібні мистецькі переконання, і це великою мірою визначало потрібність у спілкуванні. Взяти хоча б ситуацію з уже згадуваною статтею С. Єфремова. Саме Леся Українка однією з перших стає на бік покритикованих і в листі до О.Кобилянської від 24 січня 1903 року пише: “Хтось дає одсіч Єфремову за когось, і ще за когось, і за прапор модернізму (так, як хтось розуміє модернізм)” [250; 28]. Має рацію М.Коцюбинська, коли звертає увагу, що “листи, зокрема,

Лесі Українки, можна розглядати як лабораторію, де плекаються нові критично-публіцистичні концепції” [138; 42]. Тому листи дуже часто мають характер рецензій, професійних порад, критичних зауважень. Так, Леся Українка опікувалася багатьма товаришками-літераторками, зокрема, Надією Кибальчич. У листі від 7 травня 1910 року вона, аналізуючи твори, підтримує молоду авторку: “Взагалі Ви даремно так песимістично ставитесь до Ваших творів: вони всі інтересні, а се головне, що ж до виробленості, то се “набута річ”, - писала Леся Українка до “милої товаришки” [250; 310-311]. Дослідниця Л. Поліщук, емоційно відшуковуючи паралелі у творчій долі обох письменниць, доходить висновку, що їх стосунки можна потрактувати як “глибок[у] духовн[у] сув’язь двох творчих особистостей” [202; 181].

Важко переоцінити в умовах культурної та гендерної маргінальності дружню підтримку і розділення уподобань. З цього приводу цікава дружба О.Кобилянської та Х. Алчевської. Остання зворушливо писала у листі від 23 листопада 1908 року: “Боже, як мені хотілося бути хлопцем, мужчиною, щоб статися Вашим лицарем! - вірним лицарем, щоб зміг би Вам довести, яка буває на світі любов”, - і далі: “Ні, жіноча душа, чула і трошки химерна, то - скарб, який не повинен належати нікому з тотих легковажних сотворінь, які ганяються за поцілунками та обіймами першої-ліпшої жінчини” [4; 477-478]. А щодо закиду стосовно “чужорідності” героїнь О. Кобилянської, то Х. Алчевська у листі до М. Мочульського, аналізуючи повість “За ситуаціями”, зазначає про героїню Аглаю-Феліцітас: “Що маю про неї сказати...? Коли я тільки таку людину розумію, тільки в ній бачу ідеал?” [4; 496]. О. Кобилянська відповідала взаємністю. “Христе, любіть мене і надалі, - пише вона. - Так гарно, і тонко, і люблю, як Ви, - ледве чи буде мене хто ще в житті любити. Мені здається, що між мною і Луцьким урвалася струна... Христе, любіть мене!” [126; 600-601]. Письменниця шукає в дружбі з жінками мотиву любові-побратимства, моделюючи певні ролі і наділяючи інверсійними гендерними ролями інших. Так, пишучи листа М. Павлику, який мав видати книжку про Є. Ярошинську, О.Кобилянська дуже шкодує про її ранню смерть, і хоча не була виразною

прихильницею її літературного таланту, безмежно цінувала її як людину. Вона писала, що “... по її смерті осталась я без її приятельського товариства, мов жінка без чоловіка...” [126; 585]. Зауважимо, що жіноча культурна традиція знає багато прикладів такої дружби-любові як способу віднайдення власного “я”, подолання культурної відчуженості, невпевненості в собі, сумнівів стосовно мистецької спроможності. Сімона де Бовуар веде мову про те, що непересічній жінці дуже важко відшукати розуміння і підтримку в чоловічому світі, бо вони сприймаються там як суперники. Тому “захоплені напруженою роботою, вони (жінки - М.К.) не хочуть гайнувати час на виконання ролі жінки або на боротьбу з чоловіками” [17; 374] і воліють в партнери вибирати жінок.

Критика кінця XIX – початку XX століття лише освоює іманентний їй простір, часто не виходячи поза рамки загальних теоретичних міркувань, тому жінки-письменниці не стають явищем належно обговорюваним в силу недорозвинутості самого критичного публічного дискурсу, який почасти замінюється приватним спілкуванням. Варто підкреслити компенсаторську функцію жіночої дружби як заміника професійної дискусії. Рецензії чоловіків-критиків носять радше дидактичний характер, аніж науково-об’єктивний. Це пояснюється конфліктом естетичних та гендерних поглядів чоловіків-критиків та жінок-письменниць.

## ***2.6. Природа біографізму в жіночому письмі***

Однією із специфічних рис жіночого письма цілком виправдано вважається схильність до автобіографізму. “При цьому, - зазначає Г. Ульора, - особливістю жіночої автобіографії, на відміну від традиційної, є апеляція до особистого досвіду не як до окремого, а як до гендерного (позначеного особливостями статі) досвіду групи” [252; 81]. Цим пояснюється значна подібність тем, мотивів, проблем, характерних для однієї епохи. “Похожість на автобіографію” як прикметну ознаку модерного письма назвав І. Франко. Саме модернізм як естетична система найповніше співвідноситься з намаганням жінок репрезентувати власне бачення світу, реалізувати так зване “право на

суб'єктивність". Як вказує дослідниця А. Горбань, "тією чи іншою мірою така суб'єктивність існувала завжди, проте лише епоха модернізму надала їй легального статусу як свого роду творчого методу, за якого автор діставав право говорити не від імені певного "ми", якогось абсолюту, з претензією на істинність і чіткою адресованістю на інше подібне "ми", - тепер автор мав змогу висловлюватись від імені окремої особистості, суб'єктивного "я", причому зовсім не обов'язково власного "я" [40; 237]. Останнє уточнення дуже суттєве для жіночого письма з його тяжінням до моделювання ситуацій, створення декількох інверсій однієї героїні, обігрування певної ідеї чи образу. Варто врахувати, що в той час значно змінюється саме розуміння біографізму. Замість ідеї примітивного накладання дат, постатей, подій життя автора на літературу, мова йде про пошук митцем духовної самоідентифікації у літературних проекціях.

М. Євшан писав у 1913 році про Лесю Українку, що вона належить до тих постатей, які поза творчою діяльністю не мають своїх біографій: "В їх творчості - вся їх біографія, тут вони концентрують своє духовне життя" [82; 160]. Саме такого погляду на власну персону й очікувала Леся Українка - оцінки творчості, а не інтимних історій. "Взагалі я волю, щоб моє приватне життя, як життя взорової римської матрони, було "світові" невідоме" [250; 289], - писала вона у листі до Н. Кибальчич від 5 жовтня 1909 року. Однак, як слушно зауважує Я. Поліщук, розглядаючи інерції біографізму в критичних оцінках, "ще від часу рецензій на поетичні збірки сприйняття Лесі Українки як письменника потрапляло в залежність від сприйняття її громадської позиції та особистої долі" [205; 280]. Іншу думку репрезентує І. Костецький. Він вважає, що "страх виявити себе хоч би найдрібнішою конкретною особистістю" завадив Лесі Українці досягнути потенційної вершини у власній творчості і, відповідно, вивести на вищий рівень всю літературну націю [135; 121-122]. Однак твердження І.Костецького не враховує специфіки українського літературознавчого простору, де перспектива ототожнення героя і автора була трагічною закономірністю. Про це свідчить хоча б такий пасаж: "Наталка

Верковичівна - царівна - це Ольга Кобилянська, яка однак не знайшла відповідного їй характером чоловіка, залишилася неодруженою, хоч бажала створити родинне вогнище” [152; 102]. Ще в 1928 році Степан Гаєвський у статті “Літературна діяльність Ольги Кобилянської”, аналізуючи тенденцію тогочасних критиків механічно переносити художній текст на постать авторки, сатирично зауважує: “Бо хоч уже й сказано, що психологію введеного в літературному творі собаки ніяк не можна нав’язувати авторові твору, у нашої критики виходить якось так, що все негативне в літературних персонажів переноситься на письменницю” [30; 32]. Прикладом відшукування біографічних інтенцій у творчості Ольги Кобилянської є стаття М. Денисенко “Бути собі ціллю” [див.: 68; 49].

Натомість можна вести мову про суб’єктивізм на рівні творчих ідей. Сама письменниця неодноразово наголошувала: “Мої особисті переживання відігравали немалу роль в моїх писаннях” [126; 236]. Видається однозначно правильним припущенням сучасної дослідниці Г. Нікітчиної стосовно твору “Земля”: “Традиційна форма мімезису у її повісті наповнюється феноменологічним змістом: події і персонажі вибираються інтенційно, тобто - відповідно до внутрішньої потреби у самовираженні” [180; 5]. Як акцентує В.Вулф, “вона пише про себе там, де мала б писати про своїх персонажів. Вона веде війну проти своєї долі” [27; 66-67]. Це тісно пов’язано з необхідністю жінки висловити власне бачення тієї чи іншої проблеми. Суб’єктивізм ліг в основу сповідальної прози, появу якої Ю. Кузнецов співвідносить з посиленням уваги до екзистенціальних проблем і потрактовує як “історію душі” [146; 118]. Отже, можемо говорити, що сповідальна стильова манера є ознакою жіночого дискурсу і репрезентується у творчості О. Кобилянської, Л. Яновської, Н.Кобринської, Грицька Григоренка, Лесі Українки, Н. Кибальчич, Н.Романович-Ткаченко. А зображення раніше табуйованого індивідуального досвіду, та ще й висловленого жінкою, Т. Гундорова слушно вважає “революційною подією для української літератури кінця 19 століття” [59; 13]. Можна також вбачати в цьому пов’язаність жіночого мовлення та жіночої

тілесності, намагання писати “від себе”, моделюючи в такий спосіб власну суб’єктивність.

Прикметною рисою художнього образного моделювання дійсності є тяжіння до автобіографізму. Цю тенденцію можна пояснити декількома моментами. У модерній естетиці суб’єктивізм у поєднанні з психологізмом розглядаються як знакові моменти нової художньої манери. Тому і творчість М.Коцюбинського, В.Стефаника, А.Кримського, М.Яцківа, П.Карманського, В.Винниченка маркується певною мірою як автобіографічна. Щодо жіночої манери письма, то варто враховувати і соціально-психологічний аспект. Жіноча письменницька традиція на Україні не є достатньо вагомою, тому що в кінці XIX – на початку XX століття, незважаючи на емансипацію, жінки-митці бути радше винятком, аніж закономірністю і право на своє існування їм ще доводилось відстоювати. Одним із способів такого доведення була проекція сильних, емансипованих, самодостатніх жінок, в яких авторки змальовували себе або своїх знайомих. Так, прототипом образу головної героїні повісті Ольги Кобилянської “За ситуаціями” була Наталка Пігуляк, дочка українського художника Юстина Пігуляка [див.: 126; 666], а пані Марко (повість “Царівна”) змальовано з учительки письменниці [див.: 126; 231]. Прикметною є також манера присвячувати твори певним людям. Так, Ольга Кобилянська присвятила повість “Людина” Наталі Кобринській, а Наталка Полтавка новелу “Зустріч” – Надії Кибальчич. Письменниці часто в листах або в автобіографіях вказували на реальність подій та героїв. Так, Олена Пчілка застерігає, що не писала автобіографічних творів, проте вказує, що “в основі кожного того оповідання, чи великого, чи маленького лежить якийсь дійсний факт” [209; 45]. Відповідаючи Г.Цеглинському на закид в екзотичності персонажів, Н.Кобринська зазначає, що оповідання “Дух часу” опирається лише на правдивих фактах розвою одної у нас верстви” [127; 289]. Дійсність подій неодноразово обумовлювалася в авторських коментарях Ольги Кобилянської, Євгенії Ярошинської, Лесі Українки. Отже, біографізм можна вважати однією з прикметних ознак художнього мислення кінця XIX – початку XX ст.

## ***2.7. Неоромантизм як знаковий код модерної доби.***

Поява великої плеяди письменниць в кінця XIX - початку XX ст. в значній мірі обумовлюється оновленням та реконструкцією всієї соціокультурної та історичної парадигми: на нові принципово відмінні історичні, соціальні, політичні, економічні умови накладаються модерні тенденції в культурі. Народницький дискурс з його однолінійністю та прямотитанням вичерпує себе як естетична система, а жіноче письмо, як слушно зазначає Т. Гундорова, співзвучне саме з літературою модерну, бо він “руйнував раціональну модель мовлення класичного типу, в якій те, що назване, було помислене і представлене, як закінчена картина через тотожність слова і уявлення” [58; 246].

Про співзвучність модерної епохи в жіночій свідомості говорить і філософ І. Єдошина: “Модернізм можна назвати часом відкриття жінки, яка перестала бути лишень предметом творчої рефлексії, вона безпосередньо прийшла в мистецтво... Прихід жінки в мистецтво в період формування модернізму потрактовується як своєрідне її повернення в чоловіче, з яким жіноче початково складало ціле, ідеально втілене в андрогінному типі свідомості” [80; 153]. В українському письменстві це виявилось в художній концепції побратимства.

Мистецтво кінця XIX - початку XX ст. робить спробу відійти від попередньої традиції і виробити нові шляхи розвитку літератури. Романтизм став тією вихідною точкою, яка дала поштовх до оновлення філософської та естетичної системи вітчизняного письменства, як дещо раніше цивілізаційного. У 1816 році в Італії було надруковано маніфест письменниці-феміністки Жермени де Сталь. У ньому зазначалося, що література перебуває у кризовому стані і аби врятувати ситуацію, треба відмовитись від античної традиції і долучитися до новоевропейської, романтичної. Романтизм як етап, який, за словами С. Павличко, “в українській літературі певною мірою ніколи не закінчувався” [187; 32], стає своєрідною перехідною ланкою між реалізмом, що домінував у попередню епоху, і модернізмом, іманентним наступному періоду.



У нинішньому літературознавстві не існує єдиного трактування неоромантизму. Ми схилиємося до думки про неоромантизм як ранню форму модернізму, що в основі своїй має вироблені на попередніх етапах естетичні категорії. Неоромантизм у парадигмі модернізму виконує дві функції: з одного боку, він репрезентує тяглість української романтичної традиції, а з іншого - саме неоромантизм на українських теренах виступає альтернативою реалістичного дискурсу і реалізується як оновлююча естетична система. З цього приводу доречно видається думка Я. Поліщука, що “український модернізм відчув гостру потребу романтичної традиції і намагався її (цю потребу) практично зреалізувати”, - звідси сприйняття неоромантизму не лише заради привабливих естетичних принципів, але і як спроба захисту перед критикою та подолання комплексу неповноцінності шляхом прямого вказування на традиції [205; 182].

Цікавою бачиться ідея про взаємозумовленість неоромантичного та феміністичного дискурсів. Так, Т. Гундорова у статті “Феміністична утопія Лесі Українки” стверджує, що “феміністична природа образності захована загалом у новоромантичній теорії Лесі Українки” [60; 94]. Отже, йдеться про певну естетичну систему, яка ґрунтується на альтернативній (феміністичній) моделі. Подібне потрактування знаходимо і в А. Бичко. Констатуючи, що Леся Українка приділяє фемінізму помітну увагу, дослідниця зазначає, що у творчій інтерпретації Лесі Українки “жіноча тема виходить за межі просвітницько-політичних програм і стала однією з концепцій неоромантизму, як і в творчості Ольги Кобилянської” [10; 82]. Таким чином, саме неоромантична стильова концепція співвідноситься з емансипаційними тенденціями жіночої літератури, які Леся Українка сформулювала як протест особистості проти оточення та порив “ins Blau” [247; 70].

Безумовно, цих два положення можна інтерпретувати як знакові коди модерної доби, закорінені в попередню романтичну традицію. Оригінальною є спроба будувати індивідуальну візію дійсності саме шляхом адаптації уже апробованих в минулому систем. Це закладено в психологічній структурі

жінок. Як доводять дослідники, маскуліність визначається через відокремлення, а фемінність – через єднання, для чоловічої статевої ідентичності загрозовою є близькість, а для жіночої – відокремлення [61; 13]. Тому для письменниць є важливою стратегія попередньої традиції. А.Пелипенко розглядає жіночий геній в мистецтві як геній “дорозвитку”, що реалізується шляхом розширення кордонів манер і напрямів, комбінуванням стильових матриць і матеріалу, встановленням сполучуваності моделей смислотворення [193; 102]. На мовному рівні це трактується як розвивальний жіночий текст, своєрідний динамічний проект у творенні нової суб’єктивності, що певним чином протистоїть чоловічій суб’єктивізації, яка досягається через досвід мандрівок [32; 161]. Звернення до романтизму зумовлюється унікальністю цієї історично-мистецької моделі, яка ознаменувала собою принципово нові естетичні парадигми. Саме романтизм став межею відриву суб’єктивної художньої свідомості від традиції: він художньо виправдав і проголосив право на буття в мистецтві світу інтимних людських переживань, які не підзвітні і не підсудні нормам традиційного соціального закону. Романтизм створив “негероїчного” героя і направив фокус художньої обсервації на приватні та інтимні аспекти повсякденного життя, переборюючи буденність шляхом піднесеної естетизації. Всі ці ознаки стають своєрідним маніфестом тих культурних виявів, які органічно властиві жіночій натурі. Тому саме романтизм в художній свідомості письменниць утворює базову основу творчих настанов, на яку може накладатись будь-яка стилістика [193; 92]. Цим пояснюється той факт, що Леся Українка та Ольга Кобилянська, репрезентуючи культурну ідентичність епохи модерну, будують її на романтичних засадах.

Отже, мова йде про романтичний тип творчості, трансформований в іншу якість. “Новоромантичний дискурс, який виростав на цій основі, - пише Т.Гундорова, - передбачав не абсолютне й повне перенесення, переключення на світ романтичний, новалісівський, скажемо так, але пошук екзистенціальної рівноваги в житті сучасному, “синтез реальності й ідеалу” [58; 244]. Намагання згармонізувати прагнення цілісності особистості з практичною спробою його

реалізації приводило до певної двоїстості манери, про що, зокрема, пише Леся Українка, аналізуючи повість “Царівна” О. Кобилянської: “Взагалі писана ся повість якось немов двома стилями разом: дуже романтичним і чисто натуралістичним” [248; 81]. О. Маковей також відзначає, що “препишні ліричні сцени ідуть в її творах [поряд] сцен, писаних реалістично, зовсім так, як це діється і в житті [159; 67]. Одну із специфічних рис українського модернізму можна означити як намагання синтезувати реалізм і модернізм. Такий стан літератури характеризується В. Мельником як “національна специфіка, що полягала, зокрема і в тому, що митці у своїй творчій практиці свідомо не зрікалися соціальної заангажованості - своєрідного генетичного знаку недержавності народу” [165; 106]. “Дійсно, в глибині душі я тільки служанка краси - клонюсь перед красою чистого чуття... бажаю, щоб краса і мистецтво цвили, щоб і зовнішнє життя плило в достатку... А поки що - я співачка недолі, страждущих і обременених” [140; 1], - пояснювала свою позицію Уляна Кравченко. Тому саме неоромантизм з його традиційним національним компонентом стає спільним для слов'янських літератур компромісом між ідеями європоцентризму та обмеженості естетичного дискурсу. В умовах сучасної постмодерної інтерпретаційної структури доречно пропонується “відкриття нового культурного простору з перспективи “іншого”, тобто врахування автономності такого явища, як український модернізм” [53; 29].

О. Кобилянська не досить чітко уявляла розмежування стилів, напрямів, тенденцій у тогочасному літературному процесі. У листі до Ф. Ржегоржа від 17 січня 1898 року вона пише, що не вміє схарактеризувати напрям своїх творів, але уточнює: “Я ніяк не належу до “золістів” і взагалі тої школи грубого реалізму, що і тепер відзивається ще десь-не-десь в деяких творах різних писателів. Держуся засади, що артист чи там писатель повинен описувати “вибрану” дійсність і ніколи не забувати, що штука і всякий артизм любить помимо всього зніжнення, то є любить тонкість і делікатність. Всяка грубість відпихає мене, і я не можу з нею брататися” [126; 317]. Це зізнання чітко ілюструє заперечення реалістичного дискурсу на користь естетизації, відмову

від спрощеного соціального трактування дійсності задля відтворення чуттєво-практичного освоєння реальності. В О.Кобилянської знаходимо принципово нове вирішення популярної для української літератури проблеми стосунків особистості і загалу. Постійне протиставлення духовного аристократизму вибраних і морального плебейства всіх інших логічно наводить на думку про знакову фігуру епохи модернізму - Ф. Ніцше, вплив якого на творчість О.Кобилянської ще і на сьогодні залишається дискусивним питанням. Сама письменниця відзначала, що Ніцше займав її “своєю глибиною й деякими думками на будуче”, обмовляючись, що не так “дуже віддавалася впливу цього модного філософа” [126; 240]. Ми вважаємо, що в творах, листах, щоденниках відчутні відлуння ідей Ф. Ніцше – від беззастережного прийняття (теза про естетизм як критерій життя: всі героїні Кобилянської теж ідуть “за красою”), через полеміку щодо стосунків людини і загалу (письменниця сповідує ідею вдосконалення і творення цілісної натури лише як певної передумови виховання всього народу) до протистояння у розуміння жіночої ролі (в Ольги Кобилянської ніцшеанський тип “вищої людини” трансформується у жіночих образах). Найчастіше зустрічаємося із цитатами філософських трактатів, коли герої намагаються виправдати свої вчинки і використовують Ф. Ніцше як останній аргумент. І хоча пряме посилання на твір є швидше ілюстративним, ніж органічним, безперечною залишається співзвучність філософських концепцій Ф. Ніцше та О. Кобилянської у контексті модерну.

І. Франко називає О. Кобилянську “проповідницею індивідуалізмом і вільного життя” [259; 160], тим самим чітко вказавши основні ціннісні орієнтири письменниці, індивідуалізм як прагнення виокремити особистість, зацентрувавши увагу на її самодостатній природі та вільному житті як способів спілкування зі світом без жодних обмежень щодо самовдосконалення.

Досить повно і чітко таку програму виголошує Наталка з повісті “Царівна”: “Мати таку свободу, щоби бути собі ціллю! ... Передовсім бути собі ціллю, для власного духа працювати, як бджола; збагачувати його, збільшати, довести до того, щоб став сяючим, прегарним, хвилюючим, зоріючим у

тисячних красках! ... Бути передовсім собі ціллю, а опісля стати або для одного чимсь величним на всі часи, або віддатися праці для всіх. Боротися за щось найвище, сягаюче далеко поза буденне щастя... Свобідний чоловік із розумом - це мій ідеал” [122; 227].

Ідеал уявляється Абсолютом, до якого прагнуть усі героїні О.Кобилянської, і реалізується у різноманітних варіантах типу людини-царівни. Прикметно, що саме жінка виступає як героїчний тип. Модернізм передбачає своєрідну руйнацію канонів, і якщо в попередній літературі ми найчастіше зустрічали втомленого життям, роздушеного обставинами, розчарованого в людях чоловіка, то письменство *fin de siecle* в романтичній традиції пропонує нового героя: винятковий характер, інтелектуально розвинена особистість, з рецесією самодостатності, з устремлінням у майбутнє, з внутрішньою свободою і усвідомленням власної вибраності. Все це репрезентує собою жінка як модерний образ. Отже, в основі концепції неоромантизму лежить активний тип жіночої особистості, яка за своїми ознаками вписується у модерний контекст європейського героя. На основі феміністичних пріоритетів О.Кобилянську можна поставити поруч з Ібсеном (“Привиди”), Ведекіндом (“Гіталла”), Рейтер (“З доброї родини”), Нейерою (“Тереза”), а за характером їх вирішення, як слушно відзначає І. Дзюба “далеко вона (О.Кобилянська - М. К.) пішла вперед” [72; 21]. Це можна простежити на рівні логіки розвитку характеру і поведінки головних героїнь драми Г.Ібсена “Ляльковий будинок” - Нори та повісті “Царівна” О.Кобилянської - Наталки. Обидві жінки одержимі ідеєю емансипації людської особистості, їх гаслом можна вважати вислів “Бути собою!”. Норі для віднайдення власної ідентичності треба зруйнувати родину, залишити дітей, відмовитись від попередніх ідеалів. Натомість на прикладі Наталки О.Кобилянська показує не тільки механізми деконструкції гендерних стереотипів, але й накреслює позитивний досвід реалізації жінки як особистості та громадянки. Таке порівняння свідчить, що письменниця була на рівні світових тем, і ще раз підтверджує думку про комунікативність, діалогічність культур в епоху модернізму. Творчість О.Кобилянської є знаковою для жіночої

прози, оскільки, як зауважує М. Наєнко, “О. Кобилянська вийшла на той новоромантичний стиль, який перебував у зв’язках з життєвими ідеалами доби й надавав їй творам виняткової масштабності й поліфонізму” [177; 136].

Винятковість постаті О. Кобилянської в тому, що в її творчості найбільшою мірою втілилася концепція неоромантичного освоєння дійсності на основі емансипаційних тенденцій. Тоді як Н. Кобринська, Грицько Григоренко, Дніпрова Чайка, Л. Яновська, Н. Романович-Ткаченко, Х. Алчевська, Є.Ярошинська, К. Гриневичева дебютували як прибічники реалістичного напрямку і лише з часом відірвалися від традиції в бік модернізації літератури. Однак, як слушно зауважує Т. Гундорова у статті “Реалізм і неоромантизм в українській літературі початку ХХ ст. (теоретико-методологічний аспект)”, “новий модерний стиль оформлявся за допомогою елементів різних образних структур – романтизму, натуралізму, імпресіонізму, експресіонізму тощо” [206; 168] і, за дуже рідкісними винятками, реалізовувався навіть в творчості одного письменника синкретично.

Трактуючи неоромантизм як ранню форму українського модернізму, варто наголосити на поліфонічності та багатоаспектності цього явища. Проте знаковими для української жіночої прози є прояви естетики неоромантизму як концепції індивідуалістичного героя.

Фемінізм як дослідницька перспектива сприяє створенню нової повновартісної моделі культури за рахунок “вписування” жіночого досвіду. Цей процес розвінчує патріархальний міф про нездатність жінки в силу біологічних та психологічних причин до творчості. Жінка, почавши писати, опиняється в ситуації вибору: або вона долучається до панівної чоловічої традиції, імітуючи маскулінне письмо, або створює власну мову, проте залишається у маргінальному світі “іншої”. В українському культурному просторі зачинателькою літературного фемінізму стала Марко Вовчок. Почавши писати у руслі традиції, вибравши псевдонім, вона, проте, з часом змінила концепцію письма і зробила ідеї емансипації особистості не лише творчим, а й життєвим

кредом. Тим самим вона дала можливість наступним поколінням опиратись на традицію. Уже в кінці XIX – на початку XX ст. з'являється численна когорта жінок-письменниць, які реконструюють вітчизняний гендерний канон. Фемінізм тієї епохи означений інтеграцією з національною ідеєю і поєднує літературну і громадську діяльність. Знаковою для цього періоду є поява жіночого альманаху “Перший вінок”, де були зібрані твори українських авторок. Пошуки в естетичній царині приводять до відмови від попередньої реалістичної традиції і утворення модерного дискурсу. У жіночій літературі він реалізується як тяжіння до романтизму. Вершиною неоромантичної практики є творчість О. Кобилянської та Лесі Українки. Саме вони найвиразніше поєднали філософські емансипаційні тенденції доби з творчою практикою. Щоправда, внаслідок накладання новітньої естетики на жіноче письмо виникла проблема критичної рецепції. Чоловіки в силу народницьких та гендерних стереотипів не сприймали модерних шукань авторок. Суб'єктивізм, оприявлений в жіночих текстах як досвід статі, потрактовувався на рівні вульгарного накладання життя письменника та героя, тоді як йшлося про певні світоглядні та психологічні проєкції. Альтернативою критичного дискурсу виступає особисте знайомство між письменницями. Дещо окремо стоїть постать Лесі Українки, реальна біографія якої дала їй шанс вивищитися над гендерною заангажованістю і репрезентувати самодостатність жінки-творця. Така концепція ніби підводить підсумок цікавому і плідному періоду емансипаційного руху кінця XIX – початку XX ст. Окреслення культурної ситуації епохи модернізму дає підстави говорити про суголосність естетичних та ідеологічних пошуків вітчизняних та європейських інтелектуальних течій.

## РОЗДІЛ 3

### КОНЦЕПЦІЯ “НОВОГО” ГЕРОЯ

#### *3.1. Жінка - альтернативний герой*

Період кінця XIX – початку XX ст. можна впевнено означити як культурний жіночий ренесанс, оскільки на мистецьку арену виходить численна плеяда письменниць: Леся Українка, О. Кобилянська, Є. Ярошинська, Грицько Григоренко, Н. Кобринська, Уляна Кравченко, Дніпрова Чайка, К. Гриневичева, Л. Яновська та ін. Це явище є символічним для модерністичного дискурсу з його відкритістю та поліфонічністю. Жінки приносять у вітчизняний культурний простір власну перспективу модифікації дійсності, яка значною мірою не збігається з традиційною. Це, зокрема, стосується питання пошуку нового типу героя, який би ідеально втілював новітній дух перехідного віку. Модель “цілого чоловіка” І. Франка та принцип “чесності з собою” В. Винниченка виразно окреслили парадигму конструювання такого характеру. Як зазначає А. Шамрай: “Ніцшеанство й аристократизм героїв Кобилянської - з одного боку, і революціонери Винниченка з другого - от ті крайні полюси, між яких вирувало ідеологічне життя тодішньої інтелігенції...” [272; 145]. Письменниці, натомість, пропонують жінку в якості альтернативного героя, що Я. Поліщук розцінив як одну із найцікавіших метаморфоз літератури періоду *fin de siecle* [205; 154].

Творячи власну літературу, жінки вибудовують свою модель суспільства, в якому проблема гендерної ідентифікації вирішується нетрадиційно. Альтернативні моделі здебільшого не вкладалися у звичні концепції жіночих персонажів. У класичному письменстві це майже завжди або ідеалізований предмет любові й обожнення, або нещасна дівчина-покритка [див.: 240]. Подібну класифікацію подає й Олена Теліга, стверджуючи, що в традиційній літературі “жіночі типи залишилися незмінні, лише трішечки підмальовані. Є це - 1) жінка-рабиня і 2) жінка-вампи. Обидва, не дивлячись нібито на свою протилежність, властиво кажучи, є тим самим типом жінки, що з’являється



лише джерелом хвилевої насолоди й увигіднення життя в найпримітивнішому розумінні того слова. І рабиня, і “вампи” виключають пошану до жінки” [238; 32]. Героїня зображалася з чоловічої перспективи і при тому дуже часто з домішками сентименталізму та ідеалізму. Звідси ще одна постать - героїня-жертва. Т. Гундорова робить цілком слушний висновок, що “жінка, відображена в “чоловічій” літературі, це той образ, який бачить і символізує соціум (а він, звичайно, традиційно чоловічий)” [54; 90]. Отже, моделюються характери, які влаштовують чоловіків і не виходять за межі узвичаєного статусу жінки в суспільстві, звідси репрезентація героїні як “покритки”, “бурлачки”, “повії”, “наймички” і т. п. Це є типова ситуація, в якій можна знайти відгомін теорії Ж.-Ж. Руссо. Він сформував соціокультурні концепції “жіночості” та “мужності”, які стали матрицею європейської гендерної ідентифікації. Варто зауважити, що гендерні стереотипи закладені ще на рівні міфів різних культур. Пізніше вони інтерпретуються у філософських текстах, а отже, моделюють тогочасний культурний канон. Як зазначає філософ Н. Чухим, жінка за цим кодексом має подобатись і підкорятися, бути приємною, а не кидати виклик [271; 34-35]. Натомість письменниці зламали поведінковий стереотип і в житті, і в літературі. Вони переносять героїню з маргінесів суспільства у центр подій, вивищуючи її і творячи “царівну”, “білу мрію”, “одержиму духом”, “блакитну троянду”, “аристократку” і т. п. Література з жіночозахисної перетворюється в жіночостверджуючу. За словами Н.Зборовської, відбувається процес “маскулінізації” жіночого на тлі чоловічої “фемінності” [98; 43].

Відбувається ще й одночасно деконструкція образу жінки у чоловіків-авторів та проблематизується саме поняття гендерної ідентичності. Одним з перших ідею жіночої емансипації підтримав І.Франко. Як письменник він створив цілу галерею жіночих образів, які були актуальними для тогочасної літератури. Приміром, героїня оповідання “Маніпулянтка” (1888) Целя – це безперечно новий тип – жінка-робітниця. І хоча Целя працює на пошті, бо змушена сама себе утримувати (єдиний родич – дідусь – помер), проте це дає їй

не лише економічну самостійність, але й усвідомлення власної людської гідності, і допомагає протистояти підступному світу чоловіків. У повісті І.Нечуя-Левицького “Над Чорним морем” (1890) обігрується тема жіночої емансипації. Зіставляючи різні типи героїв, автор будує альтернативні моделі реалізації жінки в суспільстві. У центрі повісті – долі двох героїнь: Сані та Наді. Обидві дівчини працюють: Надя в банку, аби матеріально допомогти сім’ї, а Саня вчителькою в жіночій школі, щоб сприяти жінкам здобувати освіту, а отже, і самостійність в житті. І.Нечуй-Левицький проводить своїх героїнь шляхом випробування коханням. Надя, розчарувавшись в любові, вирішує покласти своє життя на оltар служіння народові і їде в село вчити дітей. Саня, одружившись з чоловіком-однодумцем, відкриває приватну жіночу школу. Отже, можна говорити про певний тип ідеологічного героя-просвітника, який на той час перебирає на себе жіночий персонаж. У повісті М.Кононенка “На селі” носієм просвітительських ідей виступає Уляна Іванівна. Вона змальована цілком у народницьких традиціях: вчить і лікує селян, заробляє собі на життя уроками музики, організовує інтелігенцію для роботи на селі. Коли доводиться вибирати – одружитись з коханим чоловіком чи поїхати у Францію вчитися на лікаря – вона вибирає останнє, щоб реалізуватися не лише як матір та дружина, а й як особистість, громадянка. Однак, якщо в творчому доробку чоловіків такі твори були радше даниною часу, то в жіночій творчості вони були цілеспрямованим і послідовним втіленням емансипаційної концепції. Варто зазначити, що модерні героїні є центральними постатями творчості Володимира Винниченка. Сильні, неординарні особистості (“Брехня”, “Базар”, “Гріх”, “Мemento”) жінки часто перебирають на себе маскуліну модель життя і демонструють крайні вияви емансипації. Проте не всі чоловіки схвально поставилися до жіночого руху. Так, Осип Маковей в гуморесці “Емансипація мужчин” (1899) у сатиричному плані обігрує ситуацію зміни гендерних ролей. Твір сатирично відображає феміністичні настрої в суспільстві.

Отже, в модернізмі пропонуються нові координати дискурсу, де жінка презентується в парадигмі нового героя, як, зокрема, в творчості

О.Кобилянської (за класифікацією Т. Гундорової): жінка-товаришка, самодостатня жінка, меланхолійна жінка [59; 138].

Не дивно, що чоловіки-критики, мислячи традиційними категоріями, закидають новітнім героїням екзотичність та чужорідність. Так, В. Щурат, аналізуючи новелу О. Кобилянської “Valse melancolique”, виявляє повне нерозуміння ситуації, пишучи, що це “теплий кожух - не на мене шитий. Такі жінки, які змальовує авторка, може, де і є, та в нас вони, в кожному разі, - білі круки. Хто їх не стрічав, - а, певно, мало хто, - може сміло подумати, що се оповідання якоїсь заграничної авторки, котра пише про те, що видить, та чого ми не бачимо в себе. Екзотичний характер оповідання ставить його майже поруч перекладів” [цит. за: 244; 41], - категорично підсумовує критик. Натомість О. Кобилянська цілком свідомо актуалізації нового типу героїнь. “Однак я думаю, - резонно зауважує письменниця, - що моя заслуга се та, що мої героїні витиснули вже або бодай звернуть на себе увагу русинів, що побіч дотеперішніх Марусь, Ганусь і Катрусь можуть стати і жінки європейського характеру” [126; 321-322]. Такі модерні жінки виходили поза межі традиційного дискурсу, тому їх воліли просто не помічати.

Більше того: письменниці не просто пропонують “свого” героя, а й змінюють фокус його зображення. Письменниці акцентують увагу на повсякденному житті, тяжіють до зображення локальної історії (життя родини, найближчого оточення), відмовляються від глобальних узагальнень, причому беруть за основу власний досвід. Специфікою жіночої літератури є зосередженість на внутрішніх почуваннях героїв, що зумовлюється як психологічно, адже жінці властива глибинна емоційність, так і зовнішніми обставинами, що частіше ставили жінку в позицію швидше почуттєвого сприйняття дійсності, ніж подієвого. Авторки змушені компенсувати брак досвіду акцентуванням на внутрішніх почуваннях, тому жіночий дискурс тяжіє до емоційності, психологізму, сповідальності, суб’єктивізму, як визначила О.Кобилянська, “zurück zur Seele” (“назад до душі”) [126; 520].

Період кінця XIX – початку XX століття означений ревізією попередньої

художньо-естетичної системи і пошуком нових засобів мистецького вираження. Актуальним виявляється жіночий персонаж, який, на противагу попередній традиції, з характеру жертви стає характером індивідуальності. Прикметно, що багато письменників того часу (І.Франко, В.Винниченко, І.Нечуй-Левицький, М.Павлик, М.Коцюбинський) відобразили цю тенденцію художнього мислення і змоделивали відповідні жіночі типи. Репрезентуючи “нового” героя, авторки органічно пов’язують його з новою художньою манерою, позначеною суб’єктивізмом, психологізмом, ірраціональністю, камерністю.

### *3.2. Просвітительські ідеї як матриця емансипованої героїні*

Однією із засновниць української феміністичної традиції є Олена Пчілка. Постать виняткова і, водночас, трагічна. Її безкомпромісність та амбітність, радикалізм та цілеспрямованість, ініціативність та раціоналізм сприймалися тогочасним суспільством неоднозначно. Значною мірою настороженість пояснювалась і гендерною чужорідністю. Жінки робили лишень перші кроки на шляху емансипації, тоді як Олена Пчілка досить впевнено почувалася в публічному житті, жодною мірою не відділяючи його від родинних справ. Про це, зокрема, пише Н. Зборовська в книзі “Моя Леся Українка” [95; 17-28]. Утверджуючи націоналізм як ідеологічну платформу культури, Олена Пчілка й у родині намагається запровадити українофільство: “В дітей мені хотілося перелити свою душу й думки - і з впевненістю можу сказати, що мені це вдалося. Не знаю, чи стали Леся й Михайло українськими літераторами, коли б не я? Може б стали, але хутчій, що ні...” [133; 889].

Стиль Олени Пчілки як матері, дружини та й особи публічної виходив за рамки загальноприйнятих уявлень, що, зокрема, відзначає і Дмитро Донцов: “Була це постать, яка трохи осторонь стояла від української суспільности. Багато було питань, які ділили її від тої суспільности. А головне – її вдача, безкомпромісова, мілітантна, горда, що можна побачити й на її портреті, звідки дивляться на вас пара проникливих суворих очей, з-під трохи насуплених брів, висунуте наперед, виразно окреслене підборіддя, високе просте чоло, твердо

закроєні уста; нічого з солодкавості української Марусі, а цілість - повна жіночого чару, краси і детермінації” [74; 155].

Псевдонім, який обрала собі Ольга Петрівна Драгоманова-Косач, мав відображати її життєве кредо: старанно працювати на ниві української національної культури і залучати до такої діяльності якомога більше поступових громадян. З цією метою вона видає часописи “Молода Україна”, “Рідний край” та інші, альманахи “Рада”, “Перший вінок”, пише наукові роботи “Український орнамент”, “Вислід про колядки волинські”, організовує громадське товариство “Український клуб”, займається перекладами М. Гоголя, О. Пушкіна, М. Лермонтова і, звичайно ж, літературною діяльністю.

У художніх творах Олена Пчілка демонструвала намагання вийти поза межі традиційного народництва. У листі до О. Кониського, характеризуючи свою творчість, вона пише: “Я хочу сказати, що не в той слід іду я, в який ішов Марко Вовчок і сучасні йому автори: я стала на нове поле - хоть, властиво, сказавши, тільки на свіжу ниву того самого українського поля, української письменності, Українського життя. [Мої герої, такі як] козачка Олена з народного життя цілком, але і в ній я беру тип не героїнь Вовчка, Куліша, ні навіть Шевченка (тих ніжних коханок, сестер, жінок), а постать жінки-патріотки” [цит. за: 15; 42]. Отже, Олена Пчілка свідомо відмежовується від попередньої традиції і орієнтується на творче новаторство (що значною мірою привело до розриву між застарілою формою творів та модерним їх змістом). З іншого боку, письменниця акцентує увагу на необхідності національної заангажованості літератури і, як пише Л. Дрофань, “оцінює своїх літературних героїв передовсім за тим, як вони втілюють національну ідею” [79; 51]. Власне, і жіночу емансипацію Олена Пчілка розглядає лише як складову національного розвитку.

Програмовим твором, на наш погляд, в доробку письменниці є повість “Товаришки”, написана для жіночого альманаху “Перший вінок”. Коментуючи тему твору, авторка зазначала, що в ньому зображена “пора першого пробудження нашого жіноцтва в 60-х роках, першого поривання єго до

раціональної освіти й життя” [195; 358]. У центрі повісті дві жіночі постаті, які є світоглядно протилежними, бо, на думку критика О. Огоновського, “репрезентують два напрями в житті суспільства, напрям реалістичний і національний” [183; 1107-1108], але однаково одержимі прагненням здобути освіту.

Люба Калинович, за вдалим спостереженням О. Камінчук, є персонажем-носієм авторських ідей [108; 17] і, як сказано в “Історії української літератури ХІХ століття”, “максимально втілює в собі всі характерні риси суспільної свідомості 60-х років” [104; 268]. Люба є гармонійною постаттю, за визначенням одного з персонажів, “глибоко цільна натура”. У її характері поєднуються типові жіночі риси: вразливість, емоційність, невпевненість та аналітичний розум, самодисципліна, висока політична свідомість, що традиційний соціум приписує виключно чоловікам. Мета Люби Калинович - здобути освіту і працювати для народу - цілком вписується в концепцію тогочасної народницької платформи. Однак Олена Пчілка зображає героїню не лише як громадянку. У стосунках з Костиком перед нами постає зовсім “інша” Люба - жінка в очікуванні кохання. Залюбленість у зовнішній блиск Костика обертається гірким розчаруванням у його мізерній душевній сутності. Однак випробування коханням не зламає героїню, а навпаки, дозволяє цінувати людські стосунки. Цей досвід допомагає віднайти повновартісне життя у шлюбі з Корнієвичем. Сам шлюб сприймається як нагорода Любі за працю над собою та відданість народним інтересам.

Мотив шлюбу-нагороди та характер героїнь зближує повість Олени Пчілки з твором О. Кобилянської “Царівна”. Люба і Наталка мають багато спільного: обоє з інтелігентних родин, розглядають освіту як шлях самовдосконалення, виношують ідеї служіння народу і проходять “випробування” чоловіками. Костик у випадку Люби, Орядин для Наталки виступають втіленням маргінальної маскулінності, демонструють опозицію сильної жінки та слабкого чоловіка, ілюструють тенденцію, де зрада коханій означає зраду народу. Однак жодною мірою не випадає говорити про

мізоандризм творів, адже героїням все-таки вдається віднайти себе через любовну історію “побратимства-товаришування” (Т. Гундорова): Корнієвич - для Люби, Марко - для Наталки. Попри парадигму схожості, існують і відмінні тенденції у цих творах.

Перше - це стосується шлюбних стосунків. О. Кобилянська лише начерком дає зрозуміти, що між подружжям панує рівноправність і взаємоповага, втілена в “ми”. Натомість Олена Пчілка змальовує інші стосунки. Чого лише варті слова Корнієвича, повторювані рефреном, “та нехай знають всі, що вже ти моя, що я не віддам тебе нікому” [209; 244]. Отже, “ми” заміщається “ти моя”. Корнієвич, звертаючись до коханої жінки, говорить про неї в середньому роді: “прийшло”, “збентежилось”, “розумне”, “миле”, викликаючи асоціації “жінка-дитина”. У шлюбі Люба знижується до рівня дитини як неповноцінної людини, її соціальний статус нічого не вартий в порівнянні з місцем вдома. Інфантилізація жінок як форма прихованої дискримінації розглядається Н.Кобринською в статті “Жінка а свобода”, де йдеться про надання жінці права голосу. Підсумовуючи, Н. Кобринська зазначає: “Так, коли в нецивілізованих суспільностях жінка все ще вважається невольницею, то в цивілізованих уходить вона ще, на жаль, за малолітню” [127; 376]. Подібний погляд на жінку побутував у Англії ще в XVII ст.: “Жінка від природи недоумкувата і тому не в змозі собою керувати. Вона є проміжною ланкою між чоловіком і дитиною, а отже, потребує чоловічої опіки” [148; 54].

Інша відмінність стосується статусу жінки в суспільстві і, зокрема, реакції середовища на освіту жінок. У творі О. Кобилянської Наталці доводиться чинити шалений опір середовищу, яке доходить до обструкції непересічної особистості. Як слушно зауважує Я. Поліщук: “Героїня Кобилянської вражає новизною навіть не стільки через те, що зображена незалежною, інтелектуально розвиненою особистістю, скільки через те, що почуває себе вільною, розкутою, емансипованою, стоїчно зносить шалений опір свого середовища, адже має глибоко, органічно усвідомлену гідність як “людина” та “царівна” [205; 157]. Натомість Олена Пчілка у повісті “Товаришки” не акцентує уваги на негативній

рецепції суспільності. Напевно, різниця бачень обумовлюється принципово відмінним статусом жінок у Галичині та в Наддніпрянській Україні, де чоловіки були більш поступовіші і не заперечували інтелектуальних потуг своїх дружин, за умови, що вони паралельно будуть виконувати і обов'язки дружини та матері. Пізніше О. Кобилянська висловить таку позицію чоловіків в “Апостоли черні”: “Нехай жінки студіюють, нехай працюють, лиш так зв. “домове огнище” нехай не нищать, не замінюють його на ресторани та місця розваги” [120; 137], - каже Ю. Цезаревич. Про те, наскільки трагічним буде для жінки тягар подвійних обов'язків, ітиметься згодом у жіночих творах. А поки що жінки опановують традиційно чоловічий простір, намагаючись при цьому не втратити жіночої ідентичності. Натомість у Галичині жінки все ще були “приписані” виключно до господарства та родини, що викликало, м'яко кажучи, нерозуміння в поступовіших українок. Так, Леся Українка обурювалася в листі до О. Кобилянської: “У галичан мене ще вражало якесь чудне, непросте відношення до жінок, все вони дивляться на нас згори вниз, або знизу вгору, а щоб так просто нарівні – зроду” [133; 486]. Власне, і О. Кобилянська, і Олена Пчілка відобразили реальний стан жіночого питання у двох частинах України.

Образ Раїси Брагової певною мірою протиставляється характеру Люби Калинович. (Будування опозиційних жіночих пар є прикметною рисою жіночого письма як спроба змоделювати декілька варіантів характеру). Раїса їде вчитися за кордон, бо “тепер се в моді”. Однак в навчанні вона знаходить себе, успішно студіює, свідомо утверджуючи цим повноцінність жіночої особистості: “Се доказ, що інтелігентна жіноча сила може пробити собі путь через рутинні форми життя, котрі так довго держали її оддалік од світла, а тим паче од самостійної научної пропаганди” [209; 212]. Шляхом наукових успіхів Раїса долає маргінальне становище у світі чоловічих цінностей, моделюючи маскулінний тип поведінки: “Її поведіння було найважливіше, її мова була найголосніша” [209; 200]. Успішно закінчивши навчання, Раїса, проте, не поспішає повертатися на батьківщину. Для неї фактор народу не має жодного значення. Вона дотримується концепції вибраних особистостей, які є



репрезентаторами культурної потенції цього народу, але відкидає можливість розвитку всього загалу, і тому вважає роботу в цьому напрямі безперспективною: “Бо се значило б спинити на місці ту частину осіб, ту меншину, котра може йти вперед: замість того, щоб хоч принаймні вона дійшла, досягнула до мети, ви хочете осудити її на те, щоб вона стала на півдорозі і зайнялася переживанням укупі з волами з незмісленною масою. Маса вся прогресувати не може!” [209; 161].

Проблема стосунків інтелігенції та народу стояла в цей час надзвичайно гостро. Кожен, хто ступив на шлях культуротворення, стояв перед дилемою: йти самому чи тягти за собою “меншого брата”. Л. Яновська з цього приводу писала в щоденнику: “Дійшовши до якоїсь межі інтелектуального розвитку, людина не іде сама далі, а зупиняється, озирається назад і, угледівши одсталих братів, подає їм руку, поділяється всіма засобами, щоб брат насмілився йти... Звести до себе свого брата і не низводити до нього себе ні в чім – це найважливіша і найтрудніша проблема людського серця, пізнавшого свої обов’язки до т. зв. меншого брата, і од цього залежить, яким кроком піде прогрес” [282; 11-12]. Олена Пчілка дотримувалася подібної точки зору. Тому її героїня Люба Калинович стояла на засадах культурництва та просвітництва. Натомість Раїса Брагова своїм індивідуалізмом зближується з героїнями О.Кобилянської, Лесі Українки, Дніпрової Чайки та інших письменниць, які дилему “обов’язок перед собою” і “обов’язок щодо народу” вирішували на користь особистості.

Раїса, влаштовуючи приватне життя, користується практичною мотивацією. Руйнуючи своєю сміливою поведінкою патріархальну гендерну структуру, вона “завойовує” професора не лише зовнішньою привабливістю, а швидше інтелектом, цілеспрямованістю, перспективністю, а це вже принципово інша ієрархія шлюбу - шлюб на паритетних умовах. Наречений Раїси - німець, оскільки українські чоловіки ще “не доросли” до сприйняття такої родини. Вільні стосунки між подружжям скандалізують “пристойне” провінційне товариство. Однак саму Раїсу мало обходить думка інших, вона впевнена в собі

і цілком свідомо в своїй вибраності та унікальності.

Загалом же Олена Пчілка вирішує проблему емансипації жінок цілком у драгоманівському дусі: у тогочасних обставинах жінка цілком здатна самостійно влаштуватися у житті, а статева нерівність є наслідком недостатньої освіти жінок, яку треба переборювати. Авторка показала, що освіта - єдиний шлях жінки до самореалізації та самоутвердження в соціокультурному просторі. Героїні Олени Пчілки відносно легко вписуються в традиційно чоловічий світ, не відчуваючи жодного опору з боку останнього. І. Захарчук потрактовує це як пріоритетність дискурсу культури над дискурсом влади, що, зрештою, і визначає спосіб самоідентифікації жіночої свідомості в прозі Олени Пчілки [93; 63].

Концепцію жіночої освіти як шляху до емансипації особистості варто розглядати в тісному контексті соціальної заангажованості. Так, Є. Ярошинська вбачає проблему феміністичного руху в тому, що жінок “не вчать, які обов’язки мають вони зглядом суспільності, лиш яких вони прав мають домагатися від неї” [284; 362]. Звідси впливає специфіка української емансипації - освіта сприймається як засіб служіння народові, а не особисте право індивідуума, про що, зокрема, зазначає і М. Богачевська-Хомяк [15; 94]. Завданням освіти було, в першу чергу, виховання національно свідомих патріоток, а потім вже підвищення інтелектуального рівня. В оповіданні Уляни Кравченко “Голос серця” ідеологом такої концепції є вчителька-емансипантка Соня. Вона переймається проблемою освіченості жінок, оскільки вони опосередковано впливають на чоловіків, які приймають важливі державні рішення, тому є “інтересом суспільності піднести уровень світогляду жінок, щоб вплив наш... був на користь суспільності. Жінка також людина, й ніхто не має права здержувати її від сего, до чого має силу й здібності” [139; 414]. Завдання емансипації жінки як особистості і громадянки полягає у втіленні просвітительських ідеалів. Отже, проблема визволення жінки залучається до контексту визволення нації, зміни суспільних умов через освіту жінок. У “Балаканці про руську жінку” О. Кобилянська дивиться на проблему ще

ширше, подаючи жінку як репрезентанта всієї української суспільності: “поглядом на нашу жінку... чужинець оцінить культуру, цебто - ступінь розвою нашої народності” [124; 352]. Освіта трактується як знаряддя самовдосконалення людини, витворення з себе повноцінної людської особистості: “Я кажу: освіта... але не лише освіта фахова, якою здобуваємо собі, головне, хліб, але ще освіта душі й серця зокрема, безмилосердне різьблення характеру відразу на широку шкалу...” [124; 354]. Модерна концепція освіти передбачає вибудування нового типу жінки, в тому числі і свідомої громадянки.

Проблему освіти розглядає й Є. Ярошинська в повісті “Перекинчики”, якою, на думку дослідниці А. Коржупової, авторка “зробила спробу накреслити позитивну програму, яка полягала в самовдосконаленні й освіті, в просвітянській діяльності серед народу” [132; 20], втілену в концепції головної героїні Анни. Ця постать є близькою до образу Наталки з повісті “Царівна” О.Кобилянської: сирота, яка виховується в чужорідному середовищі, всіма силами намагається збудувати власне життя, здобути освіту і служити своєму народові. Любовна колізія Анна - Кость відтворює модель Наталка - Орядин, де чоловіки відчувають певну вищість героїнь. Так, “Кость не тільки любив Анну, але чув до неї поважанє, подив. Йому здавалося, що вона має над ним якусь духовну вищість, якусь не знану йому владу” [284; 262]. Дівчина силою характеру переважає обранця, хоча і має надію на його вдосконалення і витворення “цілого” ідеального чоловіка. “Я хотіла б тебе видіти сильним, енергійним мужчиною, що зносить спокійно всі удари” [284; 261], - говорить Анна. Однак Кость не виправдав сподівань і виявив повне безсилля у боротьбі з життям. Він зраджує жінку, а через неї і батьківщину. Авторки по-модерному потрактовують питання гендерної співвіднесеності ролей, через “параліч волі” (О. Забужко). Чоловічий світ - суцільна мімікрія, натомість жіночий - сила і принциповість. Власне, з усіх трьох творів - О. Кобилянська “Царівна”, Олена Пчілка “Товаришки”, Є. Ярошинська “Перекинчики”, - де присутня опозиція сильна жінка - слабкий чоловік, саме в третьому вона є найгострішою. Анні не вдалося відшукати достойного чоловіка, і після зради Костя вона кладе своє

життя на олтар служіння “своєму рідному руському народу”.

Такий фінал твору співвідноситься зі ще одним питанням - зі зміною статусу жінки в суспільстві: чи спроможна освічена жінка бути повноцінною матір'ю і дружиною? Про неоднозначну відповідь навіть дуже поступових громадян ішло вище.

У повісті “Перекинчики” певні застереження щодо цього має бабуся. Вона є поборницею традиційної ієрархії, і тому проти “новшеств” внучки: “Ей доню, як ти підеш на ту професорку, то вже й пропала, ніхто не засватає тебе, бо скаже, “де з такої вченої буде господиня”? Лишися старою панною, та буде сміх перед цілою родиною” [284; 251]. Бабуся уособлює традиційну культуру, сформовану в аспекті чоловічого домінування, за якою освіта заважає шлюбу, а неодружена жінка - суспільний маргінал. Натомість Октавія як представниця радикального новітнього покоління кардинально по-іншому трактує ситуацію: “Тепер учених жінок дуже ще мало і вони не виходять за першого-ліпшого” [284; 310]. Власне, відбувається деструкція гендерних стереотипів – освічена жінка в силу винятковості претендує на роль суб'єкта, а не об'єкта вибору подружжя. Освіта дає можливість Анні обрати власний шлях до самореалізації, що виключає однозначну прив'язаність до чоловіка. Сестри, які приречені бути лише шлюбними жінками, задрять Анні: “Ти таки дуже розумна, Анно, й тепер вибрала ти найліпшу честь... Бо, маючи свій хліб, не будеш віддаватися за першого-ліпшого нездару” [284; 258].

Жіноча освіта як альтернатива кар'єрі дружини обговорювалася на Другому вічі академіків-русинів у 1884 році у місті Коломиї. Зокрема, у виступі В.Полянського зазначалося: “Кожна жінка сьогодні змушена претендувати на одруження як необхідний засіб утримання, через що у багатьох випадках вона не може зробити вільного вибору, а одруження стає особим родом інтересу, фінансовою операцією”, - і тому “чим більше жінка буде освіченою, тим більше є можливість стати самостійною” [цит. за: 220; 52].

Освіта дозволила Анні уникнути долі своїх сестер. Шлюб у домі протопопи перетворюється на акт купівлі-продажу, де нареченій відводиться

функція товару: “От ведуть Аглаю, як вівцю на заріз” [284; 325]. Дівчина усвідомлює весь трагізм свого становища і намагається своєрідно протестувати проти патріархальних звичаїв. Аглая виходить заміж, аби позбутися неволі родинного дому: “Вона піде тепер з дяком, а потім ніхто не стримає її йти, куди собі хоче” [284; 325]. Перелюб, що трактується інколи за форму опору у творах (М.Павлик “Ребенщуківа Тетяна”, “Пропаший чоловік”, М. Жук “Дора”, “Вона”, І.Франко “Украдене щастя”) розглядається Є. Ярошинською двоюко: з одного боку - це протистояння інституту шлюбу, де жінка не вважається повноцінною людиною (такий мотив зустрічаємо у творчості Марка Вовчка), з іншого - авторка пояснює таку поведінку поганою спадковістю, унаслідкованою від матері, яка зраджувала свого чоловіка. Таке потрактування близьке до модерної естетики, зокрема концепції О. Кобилянської, де спадковість грає неабияку роль. Так, в повісті “Апостол черні” Єва зраджує Цезаревича, бо вона “внучка своєї бабусі-польки”, повісті “У неділю рано зілля копала” Гриць кохає двох дівчат, бо в нього перемішані циганська і барська кров. Однак Ярошинська не розглядає вільне сексуальне життя Аглаї як прояв емансипації особистості. У листі до М.Павлика від 12 грудня 1888 року Є. Ярошинська намагається обґрунтувати свою позицію. “Щодо неохоти мужчин до визволу інтелігентних женщин, то я ту почасти піймаю. А то через то, бо ті женщины, котрі рахуються до емансипованих, ними не суть із серцю, вони не суть переняті тою великою ідеєю, котра їх маєть спасти, але вони стараються зараз свій стрій змінити, свій обхід в товаристві, якое так зарядити, що й мужчина найвільнішого обходу ніколи би собі так не позволив, потому говорити о річах, котрі ніхто не розуміє і т. д. Що така емансипація нікому подобатись не може, то я находжу цілком правим. Лише спокоем і достоїнстю можуть женщины дійти до рівного права з мужчинами, но если вони емансипацію употреблять до того, щоби можна вільніше обходитись і кокетувать (як то не раз видимо), то ніколи не дійдуть до цілі” [284; 374-375].

Ідеолог українського фемінізму К. Малицька зазначає, що “лише жінки, що посідають відповідне духові часу званє, можуть бути взірцевими подругами

і матерями, - що мають потреби суспільності [і] зможуть присвятити свої сили справі загальній” [163; 3-4]. Такий тип подруги зобразила Є. Ярошинська в повісті “Над Дністром”. Орест і Марія - взірцеве патріотичне подружжя, де, як каже О. Кобилянська, “руська жінка не є нічим ні гіршим, ні ліпшим, як вірним дзеркалом свого мужа” [124; 352]. Вони обоє одержимі ідеями самовдосконалення та праці для народу. Попри певну тенденційність і схематичність, постать Ореста є винятковою у тогочасному письменстві з погляду ставлення до проблеми емансипації жінок, в якій він вбачає перспективу розвитку всього суспільства: “Самопізнанє веде до самостійності і рівного права - тому повинні жінки над собою працювати” [284; 216]. Характер Ореста демонструє уникнення опозиції до присутності в соціокультурному просторі “іншої”, як і Нестора (повість “Через кладку”), Лієвича (повість “Людина”), Марка (повість “Царівна”) О. Кобилянської.

Проблема підневільного становища жінки в суспільстві і профанація інституту шлюбу розглядається і в повісті Н. Кобринської “Задля кусника хліба”. І хоча сама постановка питання не є новою в українському письменстві, однак модерним є фокус трактування конфлікту, про що, зокрема, писала С.Павличко в статті про Н. Кобринську: “Суть полягала в ідеологічній настанові авторки і в ракурсі оцінки жіночої долі, тобто в погляді не збоку, як правило, очима чоловіка або з перспективи традиційних чоловічих цінностей, а з погляду інтелігентної, освіченої жінки з середнього класу (дочки священика або чиновника), котра усвідомила всю залежність і несправедливість власного становища” [188; 124]. Про популярність та актуальність цього твору свідчить відгук О. Кисілевської, активної учасниці емансипаційного руху: “Воно (оповідання - М. К.) було для нас, галичанок, якимось промінем серед темряви, якимось таким новим, нечуваним, що ми ночі проводили, розмовляючи й заставляючись над цею справою. В нас враз із тим виростало якесь нове почування, нове бажання, нова сила, амбіція, запал до нової проголошеної ідеї: і жінка - людина, і вона має право до вільного, самостійного життя!” [115; 3]. В центрі повісті історія священицької родини, яка, втративши голову сім’ї,

приречена на зубожіння та милостиню оточуючих. Н. Кобринська гостро критикує суспільство, де єдина цінність жінки визначається статусом чоловіка, смерть якого відкидає всю родину на соціальний маргінес, не визнаючи за нею жодних прав. Попада втратила чоловіка, а за ним і все господарство: “При нім мала я право ужиткувати мою питому працю, а тепер вже пропало. Тепер кажуть: “Не руш того, то не твоє! То все належало до твого чоловіка, а не до тебе. Він працював для світу, і світ йому платив, а ти як нахлібник жила при чоловіці, хоть, може, два рази тільки працювала, що він” [127; 26]. У патріархальному світі чоловіку приписується роль благодійника, а дружина і діти залежать безпосередньо від нього. Смерть глави сім’ї автоматично означає крах, в першу чергу матеріальний, всієї родини, як це показала О. Кобилянська в повісті “Нюба”, а Леся Українка – в оповіданні “Жаль”.

Відповідно родину можуть врятувати лише дочки вдалим заміжжям, не позбавляючись статусу жертви, вони таким чином стають ковалями долі. Відбувається своєрідний зсув концепцій жертвовності від упослідженості до героїзму. Те, що дівчата приносяться в жертву сімейним інтересам, відзначала ще в 1792 році Мері Уолстонкрафт у феміністичній студії “На захист прав жінок”. О.Кобилянська у повісті “Людина” змальовує драматичну долю Олени Ляуфлер, яка, попри непересічність і талановитість, змушена упокоритися долі. Як вважав Л. Луців, “зробити подібний крок їх (героїв О. Кобилянської - М. К.) спонукало безсилля в боротьбі з життям” [157; 28]. Однак шлюб, як і кожна матеріальна угода, має бути вигідною для обох сторін. Чоловік платить грошима, а жінка - досконалою тілесністю, а відповідно, негарна жінка вважається банкрутом. Так, старша донька Оля з повісті “Задля кусника хліба” не становила жодної цінності, бо перенесла віспу і “втратила свою красу, в котрій одній виділа щастя” [127; 27], а одночасно і сенс життя. У повісті О.Кобилянської “Людина” Геню відіслала старша сестра з міста додому, “щоби привикла до відповідних обставин та мала образ своєї будучини... За урядника не вийде, бо там грошей треба, а позаяк не є гарною, то ще найлучче буде випроводити її на добру газдиню...” [122; 81]. Пізніше, 1903 року, авторка в

оповіданні “Думи старика” як величезний культурний поступ оцінює актуалізацію в жінці внутрішньої краси, яка “стає чимраз більше тією властивою потугою (і в любові), що бере верх, яку досі в оковах держали. Негарне чоло дівоче не могло досі донедавна дожидати іншого від чоловіка, як кулі в лоб. А скільки їх є тепер, тих негарних, а премудрих голівок, що тепер живуть і процвітають на підставі внутрішньої душевної своєї краси й добробиту?” [124; 386].

Однак цінність жінки в патріархальному суспільстві визначається все-таки тілесністю, “яка є головним екзистенційним та соціальним трофеєм, а самореалізація та самовизначення жінки в сучасній культурі має передусім вигляд антропологічного завдання” [38; 140]. Жінки усвідомлювали оприявлення себе єдиною через тілесність і відповідно обирали спосіб реакції: протест та відчуження від власного тіла (про що йтиметься згодом) або прийняття такого положення апріорно, і надання собі, скажемо так, “товарного вигляду”. О.Кобилянська в гумористичному дусі змалювала таку ситуацію в оповіданні “Балаканка про руську жінку”: “Пудровані лиця, помальовані уста, ненормально затиснена талія, шмати, афектовані рухи, що мають наслідувати грацію” [124; 348]. Жінки намагаються підлаштувати себе під певний стандарт, побачений очима чоловіка. Дарочка з однойменного оповідання Л.Яновської цілком свідома своєї виняткової привабливості і перспектив, відкритих нею: “Великий то талан – рівний носик, високе чоло, ті великі сірі очі та гнучкий стан... Нікому й нічому не кланяються так люди, як тій вроді, та й недаремно-бо...” [282; 158]. Бездоганна врода дає шанс на вдале одруження, служить перепусткою у вищий соціальний прошарок. Історію такої жіночої практики описує Леся Українка в оповіданні “Жаль”. Панночка Софія завдяки “кругленькому свіженькому личкові”, “поетично-невинному усміху”, “блакитним очицям” та “зграбненькій поставі” “завоювала” старого князя і підвищила свій соціальний статус. Складно погодитись із дослідницею Т.Третьяченко, яка вважає, що егоїзм і підступність - визначальні риси характеру дівчини [243; 96]. Проблема, яку розглядає Леся Українка, значно ширша і



гостріша. І справа навіть не в характері самої Софії, а в соціокультурному каноні, який не передбачає іншої альтернативи для молодой недосвідченої панночки. Після смерті князя молода вдова виявляється на маргінесах аристократичного світу. Необґрунтовано вважаючи себе його частиною, вона йде у компаньйонки, тішачись надією на новий шлюб - єдину перспективу, яку вона знає для себе. У відповідь на критику оповідання “Жаль” М.Павликом Леся Українка “виправдовувалася” реальністю таких персонажів, як Софія, і підкреслювала, “що автор не зовсім розчарувався в своїй нещасливій, хоч і дурній Софії” [248; 91]. Героїню не варто потрактовувати як “народну месницю”, що вбила баронесу з почуття несправедливості. Софія - жертва соціальних умов, де жінці не доводиться розраховувати на більше, аніж на роль дружини свого чоловіка.

Героїню повісті Є. Ярошинської “Перекинчики” разить невідповідність між її красою та тим соціальним статусом, який забезпечує їй одруження зі священником: “А вона була гарна, се вона знала; чи ж не шкода, щоби її краса зів’яла марно за якимсь дурним попом на селі” [284; 325]. Вона варта значно більшого через досконалу тілесність. Так само думає і Галя з повісті “Задля кусника хліба”, відмовляючи вчителю. “Вона - за учителем! Вона все-таки рахувала себе в думці до вищих товариських кружків. Віддатись за учителя - значило о один ступінь знизити себе” [127; 35]. І цей вимушений крок Галя сприймає як “хрест на гробі надії”. Натомість вона зовсім не зважає на безмежну любов, відданість і повагу, яку їй пропонує Антін. У патріархальному світі, де панують раціоналізм і меркантильні інтереси, не знаходиться жодного місця для почуттів. Як сказав дяк із повісті Є. Ярошинської “Перекинчики”: “Любити щось інакше, а женитися знов щось інакше. При женячці треба оглядатися й на задні колеса” [284; 323].

Наталія Кобринська руйнує у творі міф про жіночу солідарність, трактуючи стосунки між жінками як своєрідну війну за женихів. Галя в кожному товаристві розглядається як потенційна суперниця, і її намагаються всіляко позбутися, бо привабливіша за інших дівчат і “всюди, куди вона

повернулася, заступали їй дорогу мужчини. Зліталися, як рій метеликів до розцвілої цвітки, і кождий чим іншим старався на себе звернути увагу... Вся вина спадала на Галю, хоть у неї кокетство не було простою забавою, а тяжким трудом, тяжкою боротьбою за існування” [127; 45].

За патріархальною субординацією жінці відмовляється у властивостях суб’єкта і зводить її до пасивної ролі - бути гарною і чекати. У повісті Є.Ярошинської Софія так само чекає на жениха “не тому, щоб вона його була полюбила, ні, вона була далека від сього, але тому, що її горді надії на нічим скінчились. Се її розчарованє відбилось на ній тим, що вона почала сваритися з матір’ю, з лілікою, ба навіть і зі слугами, кричати чого-небудь, впадати в злість так, що всі просили бога, аби вже чимскорше накинувся якийсь жених та спас їх від сеї напасті” [284; 311]. Таку ситуацію Т. Гундорова потрактує як істерію, тобто невротичний стан, “що позначає дисонанс індивідуального внутрішнього світу та патріархально унормованого соціуму (з елементами влади і підкорення)” [59; 104]. Подібний стан переживає й Олена (повість “Людина” О.Кобилянської), і Галя (повість “Задля кусника хліба” Н. Кобринської), погоджуючись на вимушений шлюб, який суперечить їх вибору як індивідуальностей, однак вписує жінку в патріархально унормовану спільноту.

Чоловічі типи, окреслені Н. Кобринською, характеризуються пасивністю, інфантилізмом, безхарактерністю – рисами так званого “фемінізованого” чоловіка. Славко, брат Галі, вважався нареченим найстаршої деканівни, однак трапився багатший жених, і дівчину віддали за нього. Натомість Славку запропонували молодшу, той спочатку образився і хотів одружитися деінде, але, як зазначає Н. Кобринська, “аби так зробити.., на те треба мати більше енергії, а у Славка її не було” [127; 36]. Роман, наречений Галі, одружився з негарною дочкою інспектора, яку до цього висміював за непривабливу зовнішність. Однак цей шлюб підвищив соціальний статус всієї родини, і чоловік між коханням і вигодою вибрав останнє. На переконання Галі, “в теперішніх часах любов - то не сама лиш ідеальна стріла Купідона, а потребує

більше реальних підстав!” [127; 46]. Стефан освідчується Галі, але матеріальна скрута стала на заваді одруженню. “Говорить, що не міг би дивитися на любу людину, котрої долю не можна забезпечити відповідно... а лишає тоту людину саму собі, най пропадає! О, висока логіка мужчин, до котрої не може піднятися жіночий розум!..” [127; 50] - приречено роздумує героїня Кобринської. Жоден чоловік у творі не здатен взяти на себе узвичаєну роль захисника та опікуна, тому руйнується гендерна ієрархія, і відповідно - жінка має сама подбати про себе. Такий постулат є ідеологічною засадою жіночого руху, про що, зокрема, писала і М. Рудницька в статті “Трагічний конфлікт”, обґрунтовуючи необхідність зміни в статусі жінки: “З господарської конечности добуття матеріальної незалежності зродилась з часом не менше сильна психічна потреба повної духовної і економічної самостійности. Модерна жінка ... хоче матеріальної незалежності вже також з почуття моралі, бо людську гідність стидає і упокорює стара форма супружжя, яка найкращу і найсвятішу річ: любов між мущиною та жінкою понижує до квестії матеріального заосмотрення жінки” [214; 87-88].

Нові соціокультурні умови відкривають перед жінкою перспективи, але й одночасно руйнують старі узвичаєні моделі. Таку складну екзистенційну ситуацію майстерно зобразила Н. Кобринська в оповіданні “Дух часу”.

За центр обсервації Н. Кобринська бере священницький дім з його патріархальними звичаями, традиційною мораллю та християнськими цінностями. Він у всі часи символізував консервативний і непорушний спосіб життя. Тому драматична ситуація руйнації найсвятіших ідеалів цього дому проектується на все суспільство. Як це змальовано в “Перекинчиках” Є.Ярошинської, в “Ніобі”, “Апостоли черні” О. Кобилянської, в “Причепі” І.Нечуя-Левицького, в “Забобоні” Леся Мартовича, в “Пропащому чоловіці” М.Павлика.

В оповіданні “Дух часу” Н. Кобринська зобразила внутрішній світ героїні, яка за традиційною жіночою роботою, в’язанням практичних речей роздумує над своїм життям. Подібний прийом використав Л.Гринюк в

оповіданні “Троє дітей”. Ю.Кузнецов акцентує увагу на символічній деталі - нитці, яка проходить через усю оповідь і, за його влучним спостереженням, “переростає в алегоричний образ: нитка Аріадни – доля героїні” [146; 120]. У ретроспективі перед читачем постає типова доля жінки попередньої епохи, для якої “найважливіша хвиля в житті.., коли вона стає під шлюбний вінець” [127; 116]. Подружжя ґрунтується на соціальному кліше “до пари” і створюється винятково, щоб привести на світ дітей, виховати їх і прилаштувати в житті. Материнство окреслюється як унікальна сфера реалізації, оскільки “гідність жінки мірється числом дітей” [127; 116]. Усвідомлення маргінального становища жінки в патріархальному світі оприявнюється через бажання мати синів замість доньок, бо “хлопець щасливіший від дівчини”, і тому “воліла би, щоби вони [дочки - М. К.] перемінилися в хлопців уже не тільки для власного вдоволення, як радше для їх добра” [127; 117], - думала пані Шумінська, порівнюючи спосіб життя знайомих жінок та чоловіків. В повісті “Апостол черні” О. Кобилянської батько називав доньок “механічними колісцями, які, згідно з законами, обертались і окружали мотор, мов сателіти” [120; 6]. Однак авторка дискредитувала думку чоловіка-батька: попри традицію, родинна справа – годинникарство – перейшла до рук найстаршої доньки Зоні, отримала професію вчительки та доглядала матір наймолодша Оксана. Натомість син Юліан, хоча і заявляє, що “не хоче бути лише чоловіком своєї жінки” [120; 151], проте всі кардинальні рішення приймає саме під тиском жінок (зваблений Євою - вирішує стати богословом, Єва зраджує - іде на військову службу, Дора стріляється - отримує гроші й одружується з нею). Отже, на відміну від минулих часів, модерна жінка не приречена ідентифікувати себе лише з чоловіком-батьком, подружжям, сином, і біологічна стать не є визначальною у способі самореалізації.

Пані Шумінська наперед була впевнена у майбутньому своїх дітей, вони мали продовжити родинну традицію: два сини - стати священиками, дві доньки - вийти заміж за священиків. Як зазначає Н.Козлова: “В традиційних суспільствах життєві схеми створюються звичаєм і ритуалом, кожен знає, що

йому робити, як вчинити, шлях його передбачений. В модерних суспільствах життя людини невіддільне від постійного вибору і соціальної творчості. Міжособистісні стосунки стають незалежними від сімейних зв'язків, від родинних означень” [129; 167]. Так нова епоха вносить свої корективи в плани матері - діти будують власне життя на принципово нових світоглядних засадах.

Донька вибрала собі чоловіка “по любові”, і це була найбільша дискредитація суспільної традиції, бо “добре, морально вихована дівчина не кохається перед відданням” [127; 121], вона повинна маркуватися суто означниками об'єкта, і не оприявнюватися через дії. Про це з обуренням пише О. Кобилянська в листі до О. Маковея від 13 січня 1902 року: “Коли молодий хлопець любить чи мужчина - се нічо, се природно, але коли дівчина любить - о, то се в ній нічо інше, як лиш “самиця” заворушилась... Любов матері шанується, любов сестер ціниться, але чому любов дівчини має в болото стягатися - останеться мені загадкою, доки жити буду” [126; 500]. В літературних творах письменниця малює декілька ситуацій, пов'язаних з любов'ю дівчини. Так, в “Людині” Олена закохується в Ліевича, однак родина засуджує ці стосунки: батько звинувачує матір: “За твоєю спиною піддержувала вона любовні зносини, кореспондувала, а ти була сліпою і глухою!” [122; 67]; у повісті “За ситуаціями” мати не дає жодного приданого доньці, бо та вийшла заміж проти волі батьків; у оповіданні “Думи старика” донька виходить заміж всупереч бажанню родини за смертельно хворого чоловіка, бо любить його, і хоча з часом залишається вдовою з дітьми, однак не розкаюється у вчиненому; у повісті “Апостол черні” Єва перша зізнається у коханні чоловіку і вступає з ним в інтимні стосунки, що однозначно засуджується оточенням, та й сама Єва згодом оцінює це як “колишн[ю] любов.., що пірвала мене з початку нашого знайомства до шалу і кинула мужчині до ніг” [120; 205]. Н. Кобринська пише: “Смерть ... забрала їй в самім розцвіті літ найщасливішу дитину” [127; 122]. Смерть як остання суперечність любові зустрічається і в “Людині”, “Думах старика”, “За ситуаціями”.

Прикметно, що саме на матір покладено відповідальність за

унормованість поведінки дівчат, і вона відчуває вину за нетиповість їх вчинків. Так, героїня страждала від “новаторства” молодої доньки, що “хоть має доброго чоловіка, красні діти і незлу парохію, але все чогось невдоволена і не своя” [127; 124]. Молоду жінку не задовольняє функція дружини, матері і господарки, їй затісно у вузьких рамках родини, вона шукає розради в книгах. Пояснюючи цей образ, авторка у “Відповіді на критику жіночого альманаху в “Зорі” писала: “Друга донька - се друга фаза розвою, се бажання освіти і поступу, котрий ще не може собі пробити нової дороги а котрого звичайним об’явом є незадоволення з оточуючих обставин” [127; 289]. Наступним кроком жіночої емансипації є образ внучки, яка заявила, що “хотіла би так учитися, аби мати свій власний хліб” [127; 127]. Пані Шумінська розцінила зізнання внучки як крайній вияв непокори і повне банкрутство її системи цінностей. Якщо дочки попри певну модернізацію все ж вписувалися в традиційну парадигму – виходили заміж і народжували дітей, то внучка вибирає альтернативний шлях реалізації, який упосліджує героїню. Олесь Богдан, герой повісті О.Кобилянської “Через кладку” окреслює суспільну думку, яка вважає “дівчину, що покидає батьківську стріху і йде в цілі виборення собі незалежного становиська або й просто задля матеріального удержання, за щось вроді невільничче й понижаюче..., особливо учительок і виховавчинь!” [125; 83]. Пані Шумінська, не визнаючи призначення жінки поза репродуктивною функцією, перебуває в драматичній ситуації втрати сенсу буття. Сини собі також самостійно вибрали свій шлях, перервавши сімейну священницьку лінію: один пішов на філософський факультет, інший - на правничий. Мати опинилася в екзистенційному вакуумі: патріархальний міф про дітей як сенс життя жінки розвінчується, і героїня почуває себе зайвою в світі нових модерних цінностей. Дух часу зробив її моральним банкрутом. “Він всувався в усіляких видах в щілини її дому, визирав з кожного кута, бурив віковий порядок; він був закваскою вкравшогося під її дах розкладу, описував магічні круги своєї незмінної волі, холодний на гіркі сльози і жалі жіночі. Все, хоч і як противне її волі, сповнялося, коли він того хотів. Всі її діти, сини, доньки, внуки пішли

іншими дорогами, ніж вона думала і бажала. Він ломив найдорожчі і наймиліші надії її серця” [127; 123]. Дух часу руйнує цінності, традиційно пов’язані з культом материнського жіночого родинного статусу. Н.Хамітов потрактовує таку конфліктну соціокультурну ситуацію таким чином: “цивілізація виростає із роду, цивілізація протистоїть роду-сім’ї, як виробництву знання і техніки протистоїть безпосереднього простору життя і самого життя. Якщо рід є неминучою перемогою жіночого над чоловічим, то цивілізація втілює домінанту чоловічого над жіночим, в якій чоловіче утверджує свою абсолютну значущість” [263; 41].

Пані Шумська доходить висновку, що “усьому на світі приходить кінець” [127; 129]. Їй лишається лише змиритися, бо адаптуватися в світі нових цінностей вона, жінка патріархальної культури, не здатна, так само як і запобігти руйнації старого світу. У листі до М. Павлика від 18 грудня 1888 року Є. Ярошинська писала: “Мото теперішнього століття єсть: “Вперед!”, і кожний старається сему моту повинуватись. Лиш бідні жінщини примушені суть через видумані пересуди остатись повік невільничками без власної волі і пересвідчення” [284; 373]. Пані Шумінська приречена на духовну смерть саме через моральні внутрішні настанови. Н. Кобринська слушно вважає, що ніхто не визволить жінку, якщо вона сама цього не зробить, проблема емансипації вирішується спочатку на психологічному рівні, а тоді вже на соціальному.

Окреслюючи літературний процес кінця XIX - початку XX ст., дослідниця Н. Калениченко звернула увагу на певне відставання форми від змісту, яке найпомітніше стає в перехідні епохи, коли відбуваються корінні зміни в суспільному житті [107; 299]. Слушність такого міркування підтверджує і аналіз жіночої прози цього часу. Попри різноманітність та актуальність проблематики, зорієнтованої на емансипацію людської особистості, не відбулося кардинальної зміни способу інтерпретації дійсності. Орієнтація на доступність художньої форми була однією з найприкметніших ознак ранньої феміністичної прози. Саме літературу Н.Кобринська потрактовувала як найкращий засіб засвоєння нових ідей людства і вважала, що

насамперед в літературі жінки зможуть “відшукувати вираз своїх потреб і вимогів” [195; 464]. Причина консервативності форми криється ще і в неонародницькій естетиці, риси якої присутні в прозі цього періоду, про що, зокрема, йдеться в праці Т.Гундорової та Н.Шумило “Початок ХХ ст.: загальні тенденції художнього розвитку”. Дослідниці також зазначають, що з часом “звична для сприйняття описова літературна традиція, трансформована народниками з огляду на вимоги нового часу, набувала стильової синтетичності...” [105; 22]. Спробами виходу за межі реалізму позначена творча еволюція Н. Кобринської, Л.Яновської, Грицька Григоренка, Л. Старицької-Черняхівської, Н. Романович-Ткаченко, Дніпрової Чайки, Христі Алчевської, Н. Кибальчич та інших.

У феміністичній прозі початкового періоду підкреслюється неадекватність чоловічого погляду на жінку та самоідентифікацію жінки, про що, зокрема, говорить М. Рудницька: “Львина частина звичай, переконань і пересудів новочасної суспільности - се лише витвір мужеського егоїзму, без увагу на користь і шкоду другого пола. З часом вони перейшли в нашу кров і закорінилися навіть у загалу жіноцтва” [214; 75]. Тому література набуває просвітительських тенденцій, зокрема маркує освіту як шлях альтернативної реалізації жінки в суспільстві, протиставляє патріархальному ідеалові феміністичну свободу вибору; деміфологізує материнство як унікальну функцію жінки; викриває приреченість майнового шлюбу; конструює моделі виходу жінки поза межі родини; декларує емансипацію людської особистості через відречення від патріархальної моралі; презентує кризу маскулінності; розвінчує гендерні стереотипи; заперечує потрактування жінки єдино через тілесність; демонструє співвідносність фемінізму та націоналізму; констатує конфлікт поколінь як ознаку соціокультурного поступу, тобто відстоює ті культурні парадигми, що пізніше сприйматимуться апіорно, як писала О.Кобилянська в повісті “Апостол черні”: “Це все тепер вже само собою розуміється” [120; 81].



### ***3.3. Оприявлення жінки через досвід дихотомії***

Жінка, проявивши себе як митець, автоматично потрапляє в ситуацію подвійної вимоги: вона змушена, зберігаючи традиційні ролі – дружини, господині, матері, задовольняти потребу в самореалізації як творчої особистості. Одним із дискусійних питань того часу була правомірність / неправомірність виходу жінок із сфери приватної (родина, діти, господарство) у сферу публічну (професійна діяльність, громадські інтереси, творча робота). Патріархальне суспільство не було готове до такої інверсії гендерних ролей, яка, по суті, означала нівеляцію традиційної парадигми суспільства. Славою Жижек у книзі “Метастази насолоди” зазначає, посилаючись на філософію Гегеля, що індивід може співвідноситися з Універсумом (спільнотою) поза родиною тільки через його негативне співвідношення зі своєю сім’єю, себто через його “зраду” родини [87; 128]. У більшості випадків жінки уникали однозначної ситуації вибору і намагалися поєднати традиційні обов’язки з новими перспективами, що, в свою чергу, призводило до внутрішнього конфлікту. С. Русова писала з цього приводу: “І життя моє постійно калічилося суперечкою між цими двома обов’язками: родина, діти, чоловік - всіх їх я так кохала, а з другого боку, - громада, рідний край. Нікому з жінок не бажаю такого роздвоєння, бо з цього виходить і погана праця, і страшена драма в серці” [218; 93]. Необхідність поєднувати ці два неспівмірні обов’язки призводила до дихотомії, яку Ф.Шеллінг означив як суть трагічного, що полягає в боротьбі свободи у суб’єкті і необхідності об’єктивного [273; 400]. Жінки-письменниці в силу особливого статусу опинялися в ще складнішій ситуації вибору: обов’язок перед родиною, обов’язок перед громадою, обов’язок перед собою. Часто ці обов’язки були кардинально несумісними, і авторки ніби існували як дві різні особистості. Про це, зокрема, писав у листі до Марка Вовчка її паризький знайомий професор історії І. Лашнюков: “Вас зрозуміли й оцінили кращі обрані люди - безпристрасні шанувальники Вашого таланту. Я хочу передати Вам те враження, яке справила на мене Ваша особистість. Я бачу в Вас дві особи: одна - це жінка-автор у високому розумінні

цього слова; друга – це просто жінка, що глибоко відчуває, страждає, зв’язана різними узами й стосунками, з яких немає виходу” [154; 124].

В. Вулф у книзі “Власний простір”, досліджуючи тему “Жінка і література”, доходить, на перший погляд, парадоксального висновку, що інтелектуальна свобода залежить від матеріальних умов, і тому для того, аби бути письменницею, жінці потрібні гроші і власна кімната [27; 104]. Однак у слухності такого твердження переконуєшся, аналізуючи життя українських авторок. Є. Ярошинська тяжко працює в школі: “Я оповім Вам, кільки-то я годин в школі сиджу, а потім ще мушу задачі робити і повторяти, - пише вона в листі до О. Кобилянської, - то скажете, що лиш моя желізна натура може се знести” [284; 395], - однак це ціна, яку доводиться платити, аби займатися літературою. “Моя писательська діяльність, - пише Є Ярошинська, - не приносила мені ніяких гонорарів, звичайно як у русинів, треба, отже, за кавалком хліба обзиратись, щоби могли для своєї музи жити” [284; 369].

У випадку Ольги Кобилянської ситуація теж не краща. Багатодітна родина, велике господарство, матеріальна скрута, хвора мати, нерозуміння в сім’ї, де вона потрібна не як письменниця, а як робітниця - все це дуже болісно сприймається і позначається на творчості. У листі до О. Маковея від 13 січня 1899 року вона намагається пояснити ситуацію: “Може, не один собі подумає, що в мене замовкає вже “глас божий”, але він противно в мені тепер виразний, я хочу і буду писати - лише трохи, трохи аби дома ліпше ішло, і трохи більше супокою. Ви гадаєте, що якби я бралася і до найгрубшої праці, то батько би сказав: дівче, шкода часу та й тебе до того. Ніколи. Підлогу шурувати і писати - се все одно. В нього се не має вартості” [126; 389].

Канадський дослідник Ю. Мулик-Луцик вважає, що “суб’єктивна дійсність та об’єктивна вимога - можливість (і конечність) доводять Кобилянську до душевного роздвоєння, до самоколізії” [176; 48], а М. Рудницький переконаний у тому, що слід вести мову про “двох Кобилянських” [216; 2]: одну – “для себе”, іншу – “для людей”. Спроби задовольнити вимогу соціуму ціною власного “я” неминуче ведуть до душевного конфлікту. К. Юнг писав,

що “ідентифікація із соціальною роллю – щедre джерело неврозів взагалі. Людина не може безкарно зректися себе самої на користь штучної особистості” [281; 194]. Тому в листах і творах письменниці з’являється мотив упокорення в зовнішніх проявах заради внутрішнього “я”. У листі до О. Маковея читаємо: “Хвилями здаєсь мені, що в мені жиє ще якийсь друге “я”, ліпше, тонше; і що я мушу коритись і терпіти задля нього, немов та мати за свою дитину. Мушу його берегти і кормити, щоб не згинуло, а з ним і я” [126; 279]. Мотив так званого другого “я” зустрічається в багатьох творах О. Кобилянської, Л. Яновської, Н. Романович-Ткаченко, Лесі Українки, що свідчить про актуальність такої роздвоєності та суб’єктивності письма.

Щоправда, в оповіданні “Балаканка про руську жінку” О. Кобилянська намагається переконати в можливості синтезу емансипованої жінки, матері, господині в новому “національному жіночому типі” [124; 356]. Однак, як слушно зауважує Т. Гундорова, “цей модерний ідеал був утопічний” [59; 127].

Набагато продуктивнішою бачиться концепція роздвоєної особистості, яку дослідниця О. Камінчук пов’язує із символістичними тенденціями, що проявляються як “трагічне усвідомлення недосяжності бажаної гармонії духовного потенціалу особистості і життєвого середовища” і зумовлюють “наскрізний мотив страждання від духовної самотності” [109; 125]. Такий досвід, трансформований у автобіографізм модерного гатунку, породжує трагічні художні образи (*alter ego* авторок), які не вписуються в патріархальну субординацію моделей поведінки, з одного боку, і мають розладнаний внутрішній світ, з іншого. Герой модерного письменства - складний психологічний тип, який вічно знаходиться у болісному пошуку себе самого, пошуку власної сутності і свого місця в соціумі. Власне, постійне перебування у ситуації вибору, а звідси - трагічна розчакнутість внутрішнього світу є однією з прикметних рис героя літератури кінця XIX - початку XX ст.

Саме до таких героїнь належить Зоня із повісті О. Кобилянської “Ніоба”. Вона, як і більшість героїнь письменниці, є вишуканою естеткою, що плекає в душі невідоме “щось”. “Воно лежить ще в мені спокійно із зложеними

крильцями, його хвилина ще не прийшла”, - каже Зоня. [124; 94]. Якщо героїня наповнена плеканням свого внутрішнього “я” як кращої частини себе, то її наречений Олекса противиться відкриттю в жінці чогось поза тілесністю. Власне, конфлікт, за словами Т. Гундорової, побудований на неможливості Олекси сприйняти “естетизовану, моделюючу за своєю суттю, культурну інтенцію ... жінок-русинок” [59; 128]. Для чоловіка важливо не те, якою є жінка насправді, а те, якою він хотів би її мати. Отто Вайнінгер у дослідженні “Стать і характер” потрактовує такі стосунки як любов, що тотожна вбивству [див: 21]. Олексі зручно бачити Зоню “зредукованою” до красивих очей, а поза тим він демонструє повне несприйняття. “І це я повинна, й те я повинна. І такою я є, а такою не є; лиш Господь бог знає, як тут дійти до кінця”, [124; 82], - розпачливо вигукує вона. О. Грицай бачить трагічний характер героїнь О.Кобилянської в тому, що вони “змагаються з Молохом того накиненого їм ніби “родинного” життя, яке повиню своїх “обов’язків” топить в них усю спромогу індивідуального розвою й індивідуального вироблення та примінення їх природних прикмет до життя творчості” [44; 8]. Намагаючись зберегти власну ідентичність “жриці краси і чистоти” і водночас виконувати обов’язки і жінки, і попаді, Зоня прагне розуміння і знаходить його не у деспотичного українця, а в ідеального чужинця. “Він не обіцяв нічого, не ломив нічого, він мав лише дійсно правдиву душу в грудях і доброту...” [124; 132], - характеризує художника Зоня. Він звільнив її від обов’язку бути неприродною і тим самим подарував любов, яка, попри нездійсненність, символізує віднайдення себе. Форма листа до матері, в якому донька розповідає про себе, дозволяє відчути найтонші порухи душі героїні, побачити суперечливий внутрішній світ і відповідно окреслити координати дискурсу модерного героя. Зміну наративної форми у повісті (лист, роздуми матері, розмова з внуком, спогади) дозволяє переакцентувати кут бачення героя.

М. Вороний, аналізуючи драматургію перехідного віку, пристрасно зобразив складність її героя. “Нова драма малює боротьбу індивідуума самим з собою, це драма почувань, пречувань, докорів сумління, драма непокою,

вагання волі, ляку і жаху; це страшливий образ кривавого бойовища в душі людини” [26; 252]. Це твердження видається слухним і стосовно естетики нового героя у прозі. Дихотомічність талановитої особистості стає концептуальною ознакою моделювання нового героя у творчості М.Коцюбинського, В.Винниченка, М.Яцкова, М.Вороного, Г.Хоткевича та ін.

Оповідання Любові Яновської “Два дні з життя” розкриває трагедію художниці, змушеної робити вибір між талантом та родиною. Ганна Михайлівна, як і Зоня, опиняється в ситуації, коли не виправдовує сподівань чоловіка. Жінка – “вічне розчарування” (С. Бовуар). Чоловік кохає її, але такою, “якою вперше зазнав”. “Йому любя була вона - весела, моторна, усім задоволена, за все вдячна молодиця з нехитрою психологією слухняної дружини, якою він її брав” [282; 218], тобто жінка має підпорядковувати себе чоловіку і вести життя, зорієнтоване виключно на чоловіка. Навіть сама можливість дружині мати внутрішнє приватне життя прирівнюється до злочину, бо тільки “єхидні заміри та лукаві думки пестяться у душі у потайній самоті” [282; 218], - виносить вердикт Микола Павлович, відмовляючи жінці в праві на автономність та суб’єктивність.

Любов Яновська запропонувала в творі чоловічий погляд на ситуацію. Микола Павлович почувається обманутим, оскільки дружина виявляється не тією, за яку себе видавала, і йому складно контролювати ситуацію. У творі яскраво змальовано зміну оцінок бачення чоловіком жінки: “поки вона належала цілком - і душею, й тілом - йому самому” [282; 218], то влаштувала і в інших ролях - матері, господарки і т. д., а коли “... якийсь куток душі вже зачинився перед ним” [282; 218], то це наклало відбиток і на рецепцію інших іпостасей Ганни Михайлівни, “і йому здавалось, що в хаті бракує світу, що всі куточки господи заволоклися павутинням, що на всьому, починаючи з доні і кінчаючи найменшою дрібницею, відбивається недбалість матері, господарки, жінки” [282; 219]. М.Драй-Хмара назвав манеру письма авторки динамічним психологізмом, вдало підмітивши, що Л.Яновська змальовує дві верстви: селянство та інтелігенцію, “аналізуючи кожен раз усю суму їх переживань та

зв'язуючи ці переживання з дійсними умовами соціального оточення” [77; 295]. В оповіданні “Два дні з життя” розкрито конфлікт світоглядів, який може бути спроектований на всю модерну епоху. Сімейна ієрархія, сформована в аспекті чоловічого домінування, оперта на багатовікові соціокультурні традиції. У творі продемонстровано драматичний характер намагань жінки вийти за межі патріархального дискурсу, що сприймається як метафізична загроза чоловічому існуванню.

Г. Сінько слушно вважає, що оповідання “Два дні з життя” має автобіографічний характер [225; 40]. Непрості сімейні обставини в родині батьків (О. Щербачов не схвалював громадської діяльності М. Боголюбцевої, і зрештою сім'я розпалася) та і власний нещасливий шлюб з Ю.Яновським, багаторічне проживання на хуторі Тарновщина в ізоляції від культурного життя та відповідного оточення знайшли своє відображення в творах про драматичну долю талановитих жінок.

“Життя має немов розчахнутись останніми часами на дві різні, може, ворожі навіть одна одній, а проте однаково любі мені, як любі матері діти різної вдачі, частини” [282; 220], - зізнається Ганна Михайлівна, намагаючись підкреслити важливість у її житті і родини, і творчої праці. Вона, виправдовуючи своє бажання вдосконалювати майстерність, говорить, що недосконалі твори “приносили довгі роки тієї муки, які зазнають тільки матері скалічених через їхній недогляд дітей” [282; 223].

Героїня страждає, бо має талант. Вона ладна бути тільки жінкою, матір'ю, господаркою, але внутрішнє “я” тяжіє над нею і вимагає реалізації. Ганна Михайлівна намагається узгодити ці дві сфери, аби уникнути гострого конфлікту. Н. Калениченко слушно говорить про новий означник трагічності в модерній літературі: “Це вже було нове розуміння трагічності (у класиків і романтиків головні персонажі або задавлювали в собі почуття в ім'я старих моральних норм, або ж переборювали і заперечували у своїх почуттях ці старі норми), а у новому письменстві все це поєднували” [106; 127-128]. Ганна Михайлівна, врахувавши всі обставини, пропонує всією родиною переїхати в

Петербург, аби узгодити сакральний світ мистецтва і профанний світ чоловіка. Однак надія, що Микола Павлович це підтримає, виявилася марною. Чоловік намагається будь-що не випустити жінку із сфери традиційного, аргументуючи, що талант сам здатен пробити собі дорогу. Він принижує хист дружини, називаючи полотна “ганчірками”, де зображено “десяток корявих верб, два десятки заїдених кущів та п’ятсот тисяч очеретин” [282; 221]. Намагається підвести бажання самореалізації жінки під прагматичну мотивацію, йому зручніше звинуватити Ганну Михайлівну в подружній зраді, аніж зрозуміти запити та інтереси. Жінка виявляється не здатною на індивідуальний бунт. Кодекс громадської моралі сильніший, і художниця зрікається власної сутності, аби не заплямувати підозрою так зване “добре ім’я”, бо ще ідеологами просвітництва був сформований соціокультурний концепт жіноцтва, за яким жіноча честь полягає не лише в їхній поведінці, але і в їхній репутації, і неможливо, щоб жінок, які мають погану репутацію, вважали б гідними [271; 38].

Прошло півтора століття, а стереотипи, що знайшли відбиття у літературі, залишилися незмінними.

Любов Яновська по-іншому інтерпретує конфлікт духовного та тілесного, залучаючи гендерний аспект. Чоловік не відчував зболеної жіночої душі, але “воля жінки, слабої на легені, стала йому законом” [282; 227], натомість для Ганни Михайлівни тіло - це лише “облуд[а], в якій конатиме її душа” [282; 226]. У сприйнятті чоловіка особистість дружини зводиться до тіла, оскільки саме воно виступає об’єктом експлуатації і джерелом насолоди, і тому фізична неміч викликає в чоловіка резонне занепокоєння.

Натомість жінка сприймає власну тілесність як приреченість на належність до сфери природного і перепони залучення в сферу культури. Вона приносить в жертву своє тіло, аби помститися чоловікові за зневажену душу. Цікаву інтерпретацію такого факту наводить О. Гомілко, посилаючись на роботу С. Бордо “Нестерпна вага: фемінізм, західна культура та тіло”, в якій досліджується відмова від їжі як втілення метафізичного принципу

десоматизації людини. Вона доводить, що саме жінки поєднують у своїй свідомості емансипаторські настрої та традиційний дух зневаги до тіла як до об'єкта, котрий потрібно подолати, скорити, витворити за певним взірцем, щоб звільнитися від його диктату [38; 321].

Ганна Михайлівна планомірно знищувала власне тіло, в якому здавалася навіки похованою її душа, і лише коли вже "... видно було, пані конає, що дні її полічені..." [282; 226], вона погодилася поїхати у Ніццу заради доньки, щоб розбудити в ній почуття прекрасного. Однак дівчина, як і чоловік, не виправдала сподівань матері, і поїздка не відбулася. Дещо надуманим видається фінал твору: Микола Павлович плаче, "що загубив найдорожче йому над усе на світі життя" [282; 230]. Дуже сумнівне усвідомлення чоловіком цінності жінки поза тілом, якщо до цього часу, крім тілесності, його мало що хвилювало.

У незавершеній повісті Лесі Українки "Екбаль-ганем" розкривається концепція жінки в мусульманському світі, де її цінність однозначно вимірюється сексуальністю. Тут навіть не існує міфу про жінку як людину, характерного для європейської культури. Жіноче тіло є предметом задоволення чоловічих сексуальних бажань і зводиться до функції речі. Тому жінка реалізується виключно через тілесність. Леся Українка проникливо розкриває душевну драму дружини арабського бея, яка втрачає з роками зовнішню красу, а отже, і прихильність чоловіка. Єдина мета її життя - бути привабливою і бажаною для чоловіка, вона використовує різні засоби, аби надати собі "товарний" вигляд: "почала ... розмальовувати все обличчя, поки воно набуло бажаної подібності до гіпсової маски, з різкими рисами брів, з чорними обідами навколо очей, з кривавими рубцями замість уст" [246; VII; 353]. Проте жінка вбачає причину своїх страждань не в патріархальному каноні, де вона є просто річчю, а в більш привабливій суперниці-франці.

Драматична історія співачки Тетяни - в центрі повісті Любові Яновської "Тайна нашої принцеси". Живучи в патріархальному суспільстві, вона змушена зробити вибір між інтересами родини та власним талантом. Дівчина свідомо свого мистецького покликання: "Такий талант - дорогоцінна річ, його гріх



занехаювати, його треба берегти, пестити” [282; 660]. Залишивши родину і скориставшись підтримкою багатого мецената, Тетяна стала славетною акторкою: “Я щаслива, я така щаслива, що коли б щастя було б чимсь конкретним і коли б його можна було різати на скибки, то його можна було б роздати десяти душам і зробити десять чоловіків щасливими” [282; 697], - захоплено говорить вона. Важко погодитись із Н. Шумило, що Тетяна реалізувала талант ціною морального компромісу [279; 17]. Митець має лишень один критерій, за яким може бути оцінений, - естетичний. Тетяну не розуміють рідні, вона болісно відчуває власну винятковість і чужорідність, її тяготить конфронтація із загалом, і, як наслідок, вона вирішує покінчити життя самогубством, не бачачи перспективи і виходу із ситуації дихотомії, в якій опинилася. З одного боку, вона не відчуває в собі сил самотійно протистояти обставинам, з іншого - не здатна вписатися в парадигму життя пересічної людини, і лише щасливий збіг обставин дав дівчині шанс на реалізацію свого таланту - і рішення, яке прийняла героїня, цілком вписується в концепцію індивідуалізму, проголошеного гаслом перехідного віку.

Постать Тетяни близька до героїнь О. Кобилянської, зокрема художниці Ганнусі з новели “Valse melancolique”, естетизованим сприйняттям дійсності та мистецьким фанатизмом. “Ти не знаєш, як можна любити те, що люди називають артизмом, - говорить Ганнуса, - що живе в нас і заповняє нашу душу; що береться звідкись у нас, виростає, опановує нас, не дає нам спокою й робить із наших істот лише послухачів і статистів своїх!” [123; 375]. Перед нею, як і перед Тетяною, не стоїть проблема поєднання професійного самоствердження і жіночих обов’язків, тому що свій вибір вона давно вже зробила на користь мистецтва. Її ідеалом є люди, “... що не пішли ані в жінки, ані в матері, а розвинулись так вповні...” [123; 365]. Погоджуємося з Н.Білоус, що цей випадок можна тлумачити як класичний приклад сублимації [14; 37]. Талант володіє людиною, підпорядковує її цілком і вимагає жертв. Ганнуса заплатила “добрим ім’ям”, Аглая-Феліцітас (повість О.Кобилянської “За ситуаціями”) - зреченням кохання і смертю, Тетяна - тяжкою ностальгією за

рідним краєм. Цей ностальгійний мотив зближує повість Л.Яновської з оповіданням Х. Алчевської з метафоричною назвою “Одірвана гілка”, героїня якого їде вчитися у Швейцарію, не знаходячи можливості реалізації на Батьківщині. “Тричі нещасний той край, де немає правди, а лише влада, де жінка - безправна й не знаходить собі жодного місця в житті, де нарід конає у темряві; але тисячу разів нещасливіший той, хто - далеко до цього краю, хто рветься до нього душею й не може нічого подіяти” [4; 339], - говорить Х.Алчевська, соціально детермінуючи проблему, вимальовуючи своєрідний мотив “зайвої людини” з гендерним та національним підтекстом. Драматична ситуація незреалізованості талановитої людини в силу соціальних причин неодноразово обігрувалася в українському письменстві, як-от: “Страчене життя” А.Тесленка, “Під чорними хмарами” Я.Мамонтова, “Талант” С.Васильченка, “Як я продавав свої новели” О.Маковея та ін.

Картину дисгармонійного внутрішнього світу дівчини Марти, яка вчиться на чужині, подає Н. Кибальчич у творі “Десь грають”. Героїня живе відчужено і самотньо, леліючи в душі вимріяний образ України, хоча й усвідомлює, “що з рідним краєм у неї нема вже нічого спільного і що туди, мабуть, нема й вороття” [251; 475]. Вирвавшись поза межі традиційного соціокультурного простору, людина приречена на екзистенційний вакуум, який поглиблюється ще і гендерною чужорідністю.

Натомість Тетяна, героїня повісті Л. Яновської все-таки повертається на Україну, однак такий фінал видається дещо штучним і зменшує драматичний пафос твору.

Модерне письменство утверджувало нове наповнення концепції етичного та естетичного, витворюючи естетизм як принцип пізнання дійсності. О.Білецький вважав накладання етики на естетику однією з прикметних рис європейської літератури початку ХХ століття [12; 283]. У творчості О.Кобилянської бачимо спробу апробування категорій етичного й естетичного як взаємозумовлюючих і взаємодоповнюючих, що і продемонструвала Т.Гундорова на прикладі повісті “Царівна” [див.: 56].

Такий світогляд презентує і Ганнуся, героїня новели “Valse melancolique”, оцінюючи моральні якості за зовнішнім виглядом. “Коли вона (Софія - М. К.) буде з виду “неможлива”, значить - і погана, і без манір, - я не сідаю з нею до столу” [123; 368]. Зрештою, таке ставлення до оточуючих є лишень відображенням власної рецепції: “Лише ми одні піддержуємо красу в житті, ми артисти, вибрана горстка суспільності” [123; 364], - переконана Ганнуся у своїй винятковості та месіанстві. Відбувається своєрідне поєднання індивідуалізму та естетизму.

Тетяна з самого дитинства теж демонструє тотожність розуміння етичного та естетичного. Це, зокрема, проілюстровано епізодом, коли хлопець, який їй подобався, замість того, щоб милуватися гарним яблуком, відразу його з’їв, “і з тієї хвилини він спротивився мені і кохання моє зникло невідомо куди” [282; 650]. Кардинально протилежною у творі є рецепція добродія Олеся. Щоправда, він не уособлює традиційну маскулінність, оскільки є фізичним калікою, наділеним багатющим мистецьким даром і людяністю, що компенсувало його зовнішню потворність. Зустріч з ним змусила Тетяну відмовитись від матриці естетичного для осмислення етичного ідеалу.

У 1903 році О. Кобилянська пише оповідання “Ідеї”, де у формі дискусії вирішуються актуальні проблеми тогочасної епохи, зокрема співвідносність, понять “шлюб” і “талант”. Авторка пропонує декілька поглядів. Так, літератор, якого, як і О. Маковея, названо “медведем”, відстоює думку, що треба одружитися з “маєткових інтересів” і жити “виключно для штуки” [124; 391]. Він навіть наводить успішний приклад такого шлюбу: жінка любить чоловіка, забезпечує матеріально, створює умови для праці, а він натомість малює талановиті полотна. З ним категорично не погоджується молода вчителька, яка вважає шлюб без любові, навіть заради таланту, “некультурністю”. Виступила також поважна пані, яка, як приклад, розповіла історію свого життя. Вільна, цілеспрямована, вся в громадській роботі - мала шанс вийти за достойного товариша, який був матеріально забезпечений і шляхетний, однак тілесно непривабливий. “Один-однісінький погляд на його особу, на його для моїх очей

дисгармонійне, негарне і несимпатичне обличчя - і все десь щезло. Ідеї, любов до народу, до науки, до планів на будуче, до довголітніх мрій про всяку діяльність, замилювання до праці суспільної і бог знає до чого ще всього, чим жила і дихала я досі, чим удержувалася на поверхні життя - те все десь щезло з моєї душі, полишаючи одно велике почуття потрясаючого жаху і відрази” [124; 400].

У творі О.Кобилянської прослідковується накладання критеріїв естетика - індивідуальність на противагу етика - обов'язок. “Не все можна міняти свою індивідуальність за хліб, хоч би і в найбільших і найблагородніших замірах” [124; 401], - під впливом повчальної історії доходять висновку всі диспутанти. Хоча авторка не утрималась, щоб не ошчасливити естетизовану пані відповідним чоловіком, який поєднав духовну та тілесну красу, і тим самим змодельовати ще один варіант “царівни”.

Ситуація вибору обігрується і в оповіданні Лесі Українки “Розмова”, яке Т.Третяченко назвала “твором про загублене кохання” [243; 265]. Авторка використала прийом діалогічного мовлення як форму твору, давши своїм героям лише означники “він”, “вона”. Подібну модель використовує і О.Кобилянська, зокрема, в творах “Він і Вона”, “Балаканка про руську жінку”, Н.Романович-Ткаченко в новелах “Осінь”, “А дух переможе колись” та ін. Загалом же драматургічна діалогічність є стильовою ознакою жіночого художнього мислення. Щоб створити парадигму сповідального тексту узагальненого рівня, письменниця відмовляється від власних імен на користь чіткої гендерної диференціації. У випадку Лесі Українки акцентується ще й професійна приналежність героїв, що є суттєвою деталлю. В оповіданні описується історія акторки, яку вона сама розповідає закоханому в неї набагато молодшому поету. Героїня переповідає життя, знаковим для якого виявилось протистояння любові і таланту на гендерному ґрунті.

Дослідниця Л. Кулінська вважає, що основний конфлікт твору лежить в характері актриси, яку не влаштовує буденщина [147; 148-149]. З таким твердженням важко погодитись, оскільки героїня належить до вибраних

особистостей. Вона має талант, що дає можливість знехтувати певними філістерськими приписами. Доречніше видається співвіднести оповідання “Розмова” з творами О. Кобилянської, конфлікт яких М.Глобенко означив як “любовний поєдинок героїв”, “що поєднується з змаганням героїні-дівчини за право на самостійність в житті” [196; 201].

Власне, “любовний поєдинок” стосується історії, яку розповідає героїня поетові. Творячи сповідальний текст, акторка шляхом самопрезентації розкриває складний, суперечливий і драматичний внутрішній світ. Зі слів жінки ми дізнаємось про сильні почуття, які об’єднували акторку і її коханого журналіста в далекому минулому, і любов до якого вона пронесла крізь все життя, так і не зумівши звільнитись з-під влади цього почуття. Закохавшись в журналіста, героїня, сильна і талановита жінка, реалізує свій хист, одночасно плекаючи перспективу одруження. В обранці, який, хоча і був в реальності бездарним газетярем, героїня бачила “божу іскру”, яку була здатна викресати, - так звану “ціннісну перспективу”. Однак акторці так і не вдалося розкрити творчий потенціал чоловіка, бо він не дав їй такого шансу. Орієнтація на суспільство не дозволяє журналістові перебороти гендерні стереотипи і вивершити любов шлюбом, погодившись на умови, які пропонує жінка: жити на її кошт, відмовитись від ролі чоловіка-годувальника.

Авторка наочно демонструє подвійні стандарти, які визначають соціокультурні параметри життя. Чоловікам “елементарна порядність” не дозволяє жити на кошти дружини, але ця сама “порядність” здатна приректи кохану на нужденне животіння і як належне прийняти зречення жінкою таланту в ім’я любові. Дослідниця В.Агеева вважає героїню жертвою гендерної упередженості загалом [2; 191]. Справді, патріархальна субординація стає фатальним вироком для закоханих. Однак і акторка не вільна від певних пересудів, які називає “акторськими забобонами”. Вона свято дотримується правила, за яким “законному мужу” не годиться бути “попихачем театральним”. Бачимо реімітацію чоловічої системи цінностей: жінка є репрезентантом вартості чоловіка, а акторка пропонує варіант навпаки.

Героїня опиняється в замкнутому колі. Ю. Крістева в роботі “Розповіді про кохання” (1983 р.) намагається відповісти, по суті, на те саме запитання: “чи це жіноча доля, чи збіг обставин, які ми владні змінити, роблять долю жінки жертвовною, примушують її відмовитись від символічного?” [цит. за: 78; 8]. Леся Українка, як і Ю. Крістева, не дає остаточної відповіді.

У світі акторки літератор не погодився на зміщення гендерних ролей і, зокрема, на роль “мужа цариці”, а талант не дозволяє їй прийняти узвичаєну роль “жінка свого мужа”. Акторка є типом сильної особистості, яка презентує зміну статусу жінки в суспільстві, однак їй не вдалося зломити патріархальну соціокультурну структуру.

Гендерні соціальні закони відіграють роль перешкод, які закохані не здатні перебороти. Слушним видається зіставити цю ситуацію з міфом про Трістана та Ізольду (з поправкою на час) у трактуванні Дені де Ружмона. Схожим є варіант “нещасливого взаємного кохання”, ознакою якого є надумані перешкоди та страждання. Пристрасть не може існувати без страждань. І, власне, страждання виступає критерієм інтенсивності почуття. “Біда в тому, що їхнє кохання не є коханням до іншого, яким він є насправді. Вони кохають одне одного, але кожен кохає іншого у собі, а не іншого як такого” [217; 49], - пише дослідник .

У випадку акторки перешкодою бачиться талант і її призначення, оскільки хист здавався “дужчим і від моєї любові, дужчим і дорожчим від неї, так, дорожчим” [246; 263].

Талант підноситься до рівня сакральної цінності. Дослідниця І.Веретейченко вбачає в поведінці “відставної” акторки риси смертельної “гри з собою”, оскільки героїня не може побачити бар’єру між життям і грою [22; 172]. Вона намагається перенести на сцену переживання та емоції реального життя. Психологічний аналіз потрактовує таку ситуацію як класичний приклад сублимації. О. Кобилянська вкладає в уста Марти, яка є втіленням “вічножіночого” в творі (новела “Valse melancholique”), твердження, що “штука - то великий чоловік, але я сказала би, що любов - більший” [123; 374], яке

виявилось пророчим для акторки з “Розмови”. Їй не вдалося, як, наприклад, Ганнусі, героїні новели О.Кобилянської, скористатися почуттями як каталізатором. “Я чекаю того розквіту душі... може створю в честь його великий образ” [123; 375] - говорить художниця. Натомість іншу концепцію любові і творчості репрезентують Софія з новели “Valse melancholique” та актриса з оповідання Лесі Українки. Для обох любов співвідноситься зі стражданням, оскільки для актриси вона символізує жертву, а для музики - зраду. Натомість творчість стає для них полем вираження емоцій і почуттів: “... можу цілу душу віддати резонаторові... Я знаю. Він останеться мені вірним. Він не мужик...” [123; 391] - говорить Софія. Жінка переносить всю любов на музику, повністю віддається їй, тому коли порвалася струна (а музикантці здалось, що резонатор), вона не витримує ще однієї зради і помирає. Акторка намагається сховатись від спопеляючої пристрасті на сцені, однак “... якась невідома сила розкрояла мені серце і душу надвоє” [246; 266]: фатальне кохання знищило хист, це породило ненависть до хисту. І жінка знову опинилась наодинці з любов'ю, яка призвела до духовної смерті.

Багато філософів пов'язують любов і смерть. А. Камю у “Міфі про Сізіфа” говорить про смерть як останнє заперечення любові [110; 64], що співвідноситься з словами акторки про смерть як визволення з-під влади почуттів: “якби він вмер, ще тоді, давно, я б досі була вільна і не погасла” [246; 273]. З. Фройд виводить концептуальні поняття Еросу та Танатосу, взаємодія яких і визначає перспективу людського життя [261; 443-444]. У творі Лесі Українки Танатос перемагає. Любов зробила героїню мертвою, “пародією на живу людину” [246; 273], це ціна жертви божеству - таланту.

У розповіді акторки постає шлюбна ситуація “несудженого друга”: злидні, духовна убогість, відчуженість подружжя, криза стосунків. “Якись вони були немов чимсь винні одне проти одного” [246; 273], - характеризує цю родину героїня. Однак вона усвідомлює, що, вибравши долю шлюбної жінки, вона прирекла б себе на подібне становище, бо цей чоловік спроможний лишень на таку сім'ю. За М. Бердяєвим, існує два види любові: Афродіта земна

та Афродіта небесна. У любові земній всі творчі сили витрачаються на творення роду як тілесності, тоді як Афродіта небесна стимулює реалізацію людини як творчої особистості [7; 23-27]. Зацикленість на земній любові не дозволила чоловіку піднятися над буденністю і призвела до духовної загибелі талановитої акторки. Хоча вона ж дозволила створити пересічну родину і народити дітей. Журналіст не зміг дорівнятися силою своєї особистості до жінки, а швидше був спроможний опустити її до свого рівня. Тим зрозумілішим видається застереження О. Кобилянської, яка, обороняючи ширший світогляд жінок, у листі до О. Маковея зазначає: “Виходить по-Вашому таке. Кожна незамужня є хоробливо змислова і істеричка... Беріть на розвагу справдішних артисток, актрис, співачок і про[чих] таких; чи вони були би заміняли свій талант чисто за самого мужчину?... Певно, що ні” [126; 386]

Жінка приречена в обох випадках: з чоловіком вона має становище в суспільстві, і її становище і розвиток залежить від рівня запитів чоловіка, сама - несвідомо шукає відповідного собі чоловіка.

Стосунки актриса-поет відтворюють модель куртуазної любові, де чоловік грає роль слуги, а жінка - Дами. Поет принижується до ролі покоївки, няньки, сповідальника, а акторка вивищується до рівня недосяжного божества. С. Жижек, аналізуючи модель таких стосунків, зазначає, що “...в куртуазній-бо любові я присвячую себе Дамі безпосередньо, я сприймаю мою службу їй як мій найвищий обов’язок, і через це жінка сприймається холодним, байдужим, примхливим Деспотом, “нелюдським партнером” (Ж. Лакан), статеві стосунки з яким не є ані можливими, ані, по суті, бажаними” [87; 131]. У цій ситуації запорукою непереступу є інший коханий та хвороба.

Варто зазначити, що модель куртуазної любові непопулярна в жіночій літературі. Пояснення слід шукати в штучності самої ситуації куртуазності, яка насправді є лише однією зі спроб маскуванню реального статусу жінки в суспільстві з його концепцією чоловічого домінування. Навіть матриця куртуазної любові передбачає використання жінки в ролі пасивного об’єкта бажань чоловіка, і, відповідно, жіночий образ моделюється з погляду



чоловічої перспективи. Натомість жінки охочіше моделюють ситуацію так званої приязні, дружби між чоловіком та жінкою, яка також не містить еротичного підтексту або частіше він не оприявлюється в силу об'єктивних причин. Так, Н. Романович-Ткаченко в оповіданні “Будиночок над кручею” малює ідилічну картину співжиття жінки з молодим революціонером, на якого її полишив чоловік, їдучи на заслання. Спільна революційна діяльність, робота по господарству, виховання дитини - все це зближує їх настільки, що, коли повертається чоловік, він виявляється насправді “третім зайвим”, і це відчувають усі. Однак почуття обов'язку бере гору, і товариш іде, керуючись біблійною вказівкою “Піди од зла і сотвори благо”, а жінка залишається осоружному шлюбному чоловіку, оскільки у чоловічому світі не прийнято зважати на думку жінки.

Особливо популярною є ідея платонічних стосунків у творчості Грицька Григоренка. Рання смерть коханого чоловіка глибоко ранила вразливу душу авторки (яка, власне, почала писати саме під його впливом). У багатьох творах це позначено суб'єктивними почуттями молодої вдови, про що, зокрема, зазначає і А. Гуляк в дослідженні про письменницю [25; 206]. Біографічний підтекст оприявлюється і в оповіданні “Одна ніч”. Воно написано на основі подорожі Грицька Григоренка з другом Петром Карташевським, про що йдеться в спогадах “Хаос” [47; 16]. Жінка і чоловік, старі друзі, їдуть разом у потязі. Героїня втратила чоловіка і внутрішньо трагічно переживає його смерть, і лише в темноті вагона вона вперше довірилася супутнику, розповідаючи історію свого щасливого шлюбу. “Вона знайшла для себе порозуміння...” [45; 392], а він був безмірно щасливий, “бо переживав ніч, якої мільйони не можуть пережити, ніч чисту, ніч святу... Він був щасливий, що вперше він не бачив жінки в цій жінці: він її не кохав, а проте одцурався б ради неї, ради цієї приязні од усього: од сім'ї, од дітей, котрих він любив більше, як життя; одрікся б і пішов б на край світа, на смерть...” [45; 392]. Нарис “Між їх була ніжна і довга приязнь” можна розглядати як продовження цієї історії. Чоловік також овдовів, і це накладає відбиток на характер їх стосунків. Вони обоє вільні: позаду в них

довголіття приязнь, а попереду - перспектива спільного життя. Однак жінка відповіла відмовою, бо не зважилася замінювати дружбу на любов - і приязнь закінчилась. Героїня зрозуміла, що “він хотів кохання, хотів кохання, і не потрібна вже була йому тепер її приязнь як дорога та зайва іграшка” [46; 256]. У творі “Сон сильніший” уже чоловік відмежовується від любові на користь товариських стосунків: “він не хоче кохання - він хоче порозуміння” [46; 232]. Авторка сакралізує дружбу як почуття, що несе гармонію: “Чоловік і жінка не боялись і не любили одне одного, та були щасливі удвох над богів” [46; 248]. Отже, мотив куртуазної любові трансформується в жіночий прозі в ідею міжстатевої дружби, відмови від сексуального.

Натомість чоловіче трактування містить сексуальний підтекст. Постать Дами видозмінюється у *femme fatale*. Попри зовнішню несхожість, вони мають однакові рецептивні моделі, про що пише С.Жижек: “Як і Дама, так і *femme fatale* є “нелюдською партнеркою”, травматичним Об’єктом (із яким неможливі будь-які взаємини), апатетичною пусткою, що накладає безглузді, свавільні випробування ордалії” [87; 91]. На концепцію фатальної жінки як нового героя у творчості В. Винниченка вказує зокрема Я.Поліщук [205; 160]. Така героїня присутня в багатьох письменників модерної доби, зокрема в новелах М.Могилянського “Стріл”, Г. Хоткевича “*Bella donna*”, І.Франка “Батьківщина”, “Сойчине крило”, М. Коцюбинського “Поєдинок”. Попри незначні відмінності, героїні цих творів підпадають під матрицю фатальної жінки, яка є носієм сильнішого характеру і відповідно встановлює правила гри, які чоловіку залишається лише прийняти. Зв’язок з такою жінкою для героя завжди трагічний: чоловік є жертвою своєї пристрасті, яку не здатен подолати, і тому приречений на залежність. Сексуальність виявляється зброєю жінки у “полюванні на чоловіків”. Тіло - пасткою для особистості.

Тип фатальної жінки є також і в творчості О. Кобилянської - це Рахіра (повість “Земля”), жінка (оповідання “Думи старика”), жидівка (повість “Нюба”), румунка (повість “Царівна”), Єва (повість “Апостол черні”). Ці персонажі умисне виписані одіозно, аби протиставити їх улюблених героїням,

які, за характеристикою Л. Луціва, “радо царюють у країні мрій і стараються не попускати вудила власновільній пристрасті. Всі вони старанно укривають “спалахнення”, невчасне заворушення плебейських інстинктів” [156; 14], як-от: Маня (повість “Через кладку”), Наталка (повість “Царівна”), Дора (повість “Апостол черні”).

Леся Українка в оповіданні “Помилка” подає своє трактування проблеми обов’язку перед родиною, перед громадськістю та й перед собою (внутрішньою сутністю). Жанр твору – новела-монолог, де герой роздумує про своє життя, сидячи під арештом. Таку форму наративу у художніх творах використовують Гнат Хоткевич (“Перед дверима”), Л.Яновська (“Мій роман”), М.Коцюбинський (“Невідомий”, “Цвіт яблуні”). Галя, героїня оповідання “Помилка”, свідомо революціонерка, втілення духу свого батька; вихована в його дусі і під його впливом. Вона демонструє типово маскулінний характер: тверезий розум, логіка, сила волі, чітке усвідомлення мети. Він не дозволяє ділити себе “надвоє” між громадою та родиною. Тому Галя відмовляється стати дружиною людини, яку безмежно кохає, демонструючи чоловічий стандарт поведінки з відразою до компромісів. Жоден з варіантів: родиною займається чоловік, приїжджають родичі, господарство ведеться саме собою - жінку не влаштовує. Вона воліє, “щоб мене саму зруйнувала любов, ніж щоб її зруйнували дрібниці” [246; 318]. Моральний максималізм набирає у випадку Галі ще й дидактичного забарвлення: вона виступає цензором творчості свого коханого, вказуючи, що і як писати, при тому не володіючи навіть мінімальним мистецьким хистом. Критерієм виступала доцільність і практичність, а не художня цінність творів, і хоча Галя любила вірші і белетристику “я”, однак її “колективна душа” вимагала іншої творчості - “на теми дня”, і це було незаперечним пріоритетом. Як зазначається в творі, Галя рано позбулася материнської опіки, і єдиним авторитетом був аскетичний батько. Якщо йти у річищі психоаналізу Жака Лакана, то саме вплив батька дозволяє жінці осягнути символічний порядок соціуму, що втілюється як світ Образного, і вийти зі світу Реального, що його репрезентувала мати. Галя свідомо обирає

ціннісну ієрархію, зорієнтовану на колективні інтереси, і цим є схожою на героїню оповідання Н. Романович-Ткаченко “А дух переможе колись”.

Ніна (“А дух переможе колись”) - професійна революціонерка. Вона постійно живе у напруженій атмосфері, займається серйозною роботою, і цим служить розвінчанням міфу про неспроможність жінки вийти за культурні стереотипи “ляльки, самки, рабині”, адже “поривання до серйозної праці, до корисного життя, до науки, до скарбниці людського розуму і серця - се все “мужеобразні” прикмети, і тому в такій особі більше чоловіки, ніж жінки” [212; 70]. Ніна є прикладом того, як можна нівелювати традиційні гендерні ролі, не перебираючи зовнішньої атрибутики іншої статі: вона залишається красивою, стильною, привабливою жінкою. Однак це лише зовнішня успішна презентація жінки-громадянки, а внутрішня почуттєва сутність не зреалізована через професійний обов'язок: “Щастя, кохання - для мене, тільки я його не візьму. Є один товариш, людина видатна і сильна; він мене любить, се я відчуваю; і я... теж його люблю” [212; 72], - але вони впевнені, що не мають права на особисте щастя, оскільки поклали своє життя на оltар служіння громаді в ім'я майбутнього. Така концепція реалізована в назві оповідання. Устремління в щасливе “завтра” можна означити як прикметну рису художніх характерів доби модернізму.

Галя (оповідання “Помилка” Лесі Українки) також мріє про майбутнє: “Гармонія життя справді ідеал, що до неї треба людей вести, що вона й буде колись, там, у золотому віці, в який ми обоє віримо” [246; 316]. Вона воліє взяти на себе роль героя, мученика, аби пришвидшити настання “золотого віку”.

Подібну колізію зустрічаємо в повісті О. Кобилянської “Царівна” у змалюванні стосунків Наталки та Орядина. Героїня повісті відмовляється стати дружиною Орядина, оскільки не хоче “буденного щастя” тепер, а потребує часу для самовдосконалення та для суспільної роботи. Вона відмовляється від створення сім'ї зараз, аби бути разом “у будучності”, у новій якості досконалих людей, які будуть готові до праці заради загалу. Орядин має кардинально

протилежні погляди, для нього, власне, “полудне тепер” [122; 242]. Він говорить: “Ми не здібні осягнути це полудне. Ми не осягнемо його ніколи, бо в нас заслаба сила супроти ворожої потуги!...” [122; 238], і, відповідно, праця для народу апріорно марна. Він, як і герой оповідання “Помилка”, в шлюбі бачить осягнення повноцінності буття. Але все вирішують жінки, нав’язуючи чоловікам своє бачення сенсу життя. Рішення жінок стають фатальними для їх коханих: Орядин опиняється на суспільних маргінесах, зрадивши свої юнацькі ідеали і свій народ; герой Лесі Українки потрапляє в тюрму за чужі переконання, ступивши на шлях компромісу з власним покликанням. Жінки в обох творах залишаються вірними собі: Наталка досягає “полудня” з іншим чоловіком, а Галя продовжує революційну діяльність, непохитно вірячи в її спрофановані ідеали. За класифікацією Т. Гундорової, Наталку, як і Галю, можна зарахувати до першого типу, який ще означається як “жінка каструвальна” і прикметний вибудовою стосунків на принципах рівноправності. Часто в стосунках із чоловіками вона проявляє власну волю і силу, натомість чоловік - власну слабкість [59; 138].

На тлі виразної чоловічої структури Галиного характеру, ліричний герой, від імені якого ведеться розповідь, відзначається певною “фемінністю”, яка проявляється як здатність до саморефлексії, емоційність, тонкість нервової будови: “Ох, коли б мені хоч сльози! Як я заздрю жінкам, що в них завжди сльози готові!... А ще ся вічна комедія перед самим собою, сей страх “сентиментальності”, “бабства”, як се безглуздо!” [246; 312]. Ліричний герой стоїть вище будь-яких гендерних стереотипів, бо він людина іншого складу - він митець-письменник. Заради коханої “я” ладен виконувати всю хатню роботу, “хоча за п’ять літ студентства не навчився як слід навіть чай наливати” [246; 317]. Любов повністю поглинула “я”, він підкорився сильній Галиній натурі, оскільки “в житті ніколи не був настільки незалежним, щоб мене коли вже не загночувала, то хоч не “мулила” чия-небудь натура” [246; 319]. Леся Українка декількома натяками малює психологічний портрет матері героя, яка мала “суворий профіль” і “їй, певне, було б до мислі навіть, щоб невістка не

втручалась до господарства” [246; 318], а на стіні висить лише портрет матері. Отже, можемо припустити, що перед нами класичний приклад едіпового комплексу, який проявляється в тяжінні до жінки (Галі), чий вольовий, сильний характер нагадує матір.

Леся Українка зобразила нам тип складного і по-модерному роздвоєного героя. Тонка вразлива натура героя співвідноситься з його внутрішнім світом, який існує сам по собі і зовсім відокремлений від світу зовнішнього. Лише у внутрішньому житті ліричний герой знімає соціальну маску і стає самим собою: впевненим, сильним, переконаним, там він реалізує свою сутність і проходить процес самоідентифікації. Справжнє “я” живе автономним яскравим і повновартісним життям, не здатним підкоритися навіть любові. Талант виявився сильнішим за любов. Зміна манери письма була лише “маскарадом душі”, облудливою спробою насильства над Божою іскрою в угоду забаганкам коханої жінки, підлаштовуватись під ті вимоги, покерувати натхненням, поставити його на угоду кон’юктурі партії, щоб співвіднести соціальне і особисте, внутрішню і зовнішню сутність, розчахнутість між тим, що можеш, і тим, що потрібно.

Головний герой роздвоюється між моральним обов’язком перед іншими, втіленням якого виступає Галя, та обов’язком перед собою, перед своїм талантом. Колізія митець/громада була чи не найактуальнішою в модерну добу з її концепцією “переоцінки всіх цінностей”. І митці так чи інакше вирішували кожен для себе цю дилему.

Леся Українка в листі до М. Драгоманова від 22 грудня 1892 року писала: “Я все роблю замаху на всякі повісті і драми на громадські теми: але - біда моя! - я бачу, що я ще молода-дурна... бо часто мене займають такі думки, що не мають нічого спільного ні з громадськими справами, ні з патріотичними думками, а проте я забуваю про економію часу і паперу і мушу записувати їх, бо вони кажуть, що хочуть жити на світі” [248; 144]. Так, власне, робить і головний герой оповідання, пишучи белетристичні твори, які називав “ мої діти” і “діти душі моєї” і які несли на собі печать таланту героя, але не

задовольняли вимог Галі як виразника настроїв колективу, і тому “палячи свої невдалі твори, я почував неначе помсту за “своїх дітей” - сю невдалість і завчасну смерть таких дітей, що ти б хотіла назвати своїми, якби вони вдались” [246; 321]. Ставлячи своїх героїв у подібну ситуацію вибору, Леся Українка намагається знайти правильний вихід і відповіді на питання, що є важливішим: суспільні інтереси чи творча реалізація?

Ліричний герой опиняється у замкненому колі: література виявляється покликанням і жодною мірою не задовольняє як фах. Митець після болісних намагань вирішує зреалізувати себе в іншій сфері, як професійний революціонер, він іде на ризиковану роботу, аби довести іншим свою спроможність, і зокрема, Галі. Намагаючись пояснити назву твору, Л.Кулінська висуває припущення, що помилкою можна вважати те, що герой, “маючи усі дані більше принести користі суспільству як літератор, кинувся у вир революційної боротьби” [147; 109], однак дослідниця відразу ж заперечує таку думку, оскільки стверджує, що ліричний герой не засумнівався у правильності прийнятого рішення. На нашу думку, помилкою було те, що герой зрадив своєму покликанню заради любові до Галі та штучних колективних ідеалів, і за це був покараний знеціненням і деміфологізацією останніх. Сакральність революційних положень розбилась об методи дегуманістичної боротьби. Талант не пробачив зневаги, і тюрма, в якій опинився герой, є швидше символічним відображенням внутрішнього світу, який було покладено на колективний олтар. Таке потрактування назви твору і, відповідно, головної ідеї бачиться правильним ще і в порівнянні з іншими творами Лесі Українки на цю проблематику. Так, у драмі “У пущі” скульптор Річард проходить болісний шлях пошуку себе через служіння мистецтву і служіння громаді, і лише особиста трагедія допомагає йому збагнути марність пошуку інших істин, окрім одкровення таланту. Річарду Леся Українка дає шанс втілити себе в учневі, тоді як героєві “Помилки”, щоб збагнути власну сутність, потрібно опинитися в тюрмі за відстоювання чужих ідеалів.

Подібну ситуацію катарсису проходить і героїня оповідання Дніпрової

Чайки “Тень несозданных созданий” - Антоніна Павлівна. У творі вона уособлює феномен сильної ментальності, імітуючи швидше чоловічу модель поведінки: самовпевнена, горда, рішуча, безкомпромісна, наочне втілення типу ідеальної вчительки. Однак все це виявляється лише “флеш-іміджем” (О.Гомілко), який є лише зовнішньою оболонкою пристрасної, артистичної і глибоко роздвоєної жінки. Дослідник А. Пінчук наголошує: “В образі Антоніни Павлівни втілено настрої й ідеологічні концепції самої Дніпрової Чайки. Така роздвоєність певний час характерна була і для самої письменниці. З цього погляду “Тень несозданных созданий” є певною мірою оповіданням автобіографічного характеру” [197; 39]. Конфлікт твору - внутрішня боротьба жінки із собою, зі своїм талантом. Туга за самореалізацією передається через символ холодної змії, яка протягом усіх років плекалась в душі. Талановита співачка, змушена вибирати між служінням мистецтву і служінням колективу, 20 років тому вибрала останнє, занепастивши тим самим своє життя, бо ж такий талант “закопати в землю, се ж гріх смертений” [73; 57]. Все двадцятирічне життя Антоніни Павлівни - це спокута за гріх вбивства: “Я сама зарізала свою душу на жертву святому ділові. Що я зробила собі? Що я зробила людям? Одняла у себе блаженство творити, одняла відраду у людей і жертвою освятила святощ, в яку вже тепер не вірю, а так собі дослужую з привички” [73; 61]. Героїня вчинила насильство над собою, принесла в жертву власне “я”, а жертва виявилася марною. Дніпрова Чайка відходить від народницького потрактування мотиву служіння митця народові і виголошує словами Антоніни Павлівни своєрідний заповіт молоді - “не розмінювати сили своєї душі”, бо “ми маємо обов’язки перед своїм краєм, перед громадою, перед законом і мораллю і, сповняючи ті обов’язки, тішимось чесністю, а забуваємо один найцінніший обов’язок перед своєю вдачею” [73; 57]. Авторка утверджує необхідність розкріпачення особистості, при тому розглядаючи індивідуальне та громадське не як жорстку опозицію, а як взаємодоповнюючі грані. Це своєрідний соціокультурний компроміс, який, за словами Н. Шумило, “допускає всілякі новації, проте на своєму національному ґрунті із збереженням дієвості



морального чинника” [278; 443]. Леся Українка ж більш послідовно утверджує модерністичну концепцію незаангажованого мистецтва.

Цікавим і неоднозначним є характер Аглаї-Феліцітас (“За ситуаціями”), у якому присутні ознаки і фатальної жінки, і вишуканої естетки. О. Зуєвський вбачає в концепції героїні вплив шопенгауерівської естетики [99; 222].

Аглая-Феліцітас належить до тих героїнь, які за словами критика М.Євшана, “настільки багаті (духовно - М. К.) і самостійні, що не потребують записуватися в “емансипантки” і тим способом добувати собі своїх прав. Їх право - вони самі” [82; 487-488]. Аглаї цілком вдається ігнорувати традиційні хатні обов’язки, поєднувати навчання в університеті з приватними уроками, готуватися до вступу в консерваторію. Дівчина має професію вчительки, однак не хоче працювати: “Не терплю взагалі жодного фаху, що в’яже” [126; 30], - зізнається героїня. Вона моделює власне життя, намагаючись самоствердитись без жодного зважання на стать. Тобто ідея “стати як чоловік”, яка була характерна для попередників О. Кобилянської, втрачає актуальність. Героїні вже недостатньо здобути фах, аби забезпечити свій матеріальний добробут, своє майбутнє, і довести навколишнім, на що здатні жінки. Її думки набагато поступовіші - вона хоче реалізуватися саме як музикант. І в університет вона ходить не з необхідності, а тому що не може “неактивно” жити. Вона ладна “вступати до пошти або піти десь за куховарку” [126; 45], щоб назбирати грошей і мати змогу вчитися в консерваторії.

Віру у власний талант вона перейняла від Андрія, який був для неї тим ідеалом коханого-побратима, як і Лієвич для Олени (повість “Людина”), Марко для Наталки (повість “Царівна”). Аглая-Феліцітас, будучи “витвором свого середовища” [126; 12], мало чим цікавилась, окрім музики, з часом перейняла модерні погляди коханого, зокрема смаки до літератури, науки, політики.

Саме Андрій перед смертю заповідав Аглаї реалізувати свій талант: “Ти - музика, ти – подвійний артист... Так нехай я буду перший, що подає квіти за твій артизм ...Тебе ніхто не бачить на естраді, на сцені. А мої очі бачать...” [126; 17], - говорить перед смертю наречений. Дуже схожу ситуацію коментує

В.Франкл: “Любов бачить і розкриває потенційну ціннісну перспективу в коханому. Вона ... своїм духовним баченням попереджує дещо, ті ще нереалізовані особистісні можливості, що закладені в коханій людині” [257; 98]. Ця любов, попри смерть коханого, назавжди залишиться ідеалом, за яким вона буде в подальшому звіряти свої стосунки. Професор, який зацікавився Аглаєю, одночасно приваблював і відштовхував дівчину. Вона естетка і належить лишень сама собі, тому і страждає під його диктатом: “Радше він її давить собою. Його істота має для неї в собі елементи “наказового”. Він щось з її звичайної самостійної сили мов відбирає і собі підчиняє... Не так, як з Андрієм” [126; 59]. Маючи за Бога музику, мистецтво, героїня не здатна переступити через себе, через свій талант. Свобода асоціюється в неї з музикою, а шлюб - з неволею. Тому вона категорично не приймає пораду подруги вийти заміж і за допомогою чоловіка “зрівноважити” себе. Патріархальній традиції героїня протиставляє власну концепцію свободи вибору: “Залишімося свободними й розлученими” [126; 82]. Аглая воліє зберегти на віддалі роль етеричної музи, аніж спізнати розчарування спільного життя: “А наколи стану вашою жінкою, то перемінюся наново в м’ясо і кров, і моя ліра, котра вас, може, тепер і захоплює, випаде з ваших рук, а тоді ...горе нам обом!” [126; 82]. Героїня, з одного боку, профанує шлюб як принципову неможливість, а з іншого – ідеалізує сакральний шлюб з Андрієм. Шлюб також є загрозою для мистецтва, яке потребує її цілком і неподільно. Жіночі емоції та ідентичність вступають у конфлікт із раціональним патріархальним світом, який уособлює професор. Цей світ позначений чітко окресленими параметрами і догматичними тенденціями. Натомість вона відчуває близькість з чужим Йогансеном: “Своїми вдачами вони подібні на себе” [126; 140]. Імпресаріо притягає Аглаю буйним емоційним темпераментом, відмовою від традиції, готовністю на експерименти, експресивністю, вічною невдоволеністю і пошуком, спробами віднайти себе. Такий тип дослідник В.Бачинін означив як “людина-павук”, що є однією із моделей природної людини Ж.-Ж.Руссо. “Міфологему “людини-павука” характеризує імморально-криміногенна

поведінка, при якій в індивідуальному “я” тотально домінують інстинктивні вітально-підсвідомі сили, - пояснює вчений. - Для таких людей Бог помер, у всесвіті панує сваволя, людина віддана сама собі і може жити так, як вважає за потрібне, і робити те, чого потребують його інстинкти і плотські бажання” [6; 54]. Йогансен руйнує чуже життя, не задумуючись над цим. Врешті-решт, й Аглая виявляється всього лишень засобом, аби помститися брату. Гординя бере верх над почуттями, і Аглая - жертва свого внутрішнього “хаосу” і чужих амбіцій. Професор відмовляє в довірі героїні, бо, як пише С. Бовуар, “жінка, котра не дотримується приписів, знецінюється у сексуальному і відповідно соціальному плані, оскільки суспільство інтегрувало сексуальні цінності” [18; 340]. Кохання знецінилося, оскільки Аглаю скандально скомпрометовано, посягнуто на її так зване “добре ім’я”, а отже, відторгнуто на маргінес і визнано недостойною. Вся поступовість і модерність зникає, як маска, а залишається суть приватного власника, річ якого осквернено: особистість знецінюється разом із тілом.

Проте чоловік продовжує гратися в шляхетність. Він дотримується слова: позичає гроші. Підписано документи і узгоджено формальності: гординя восторжествувала, але ціна без порівняння неспівмірна. Т.Гундорова вдало звернула увагу на одну деталь тексту: “очі... судили”, - пише О.Кобилянська і, “перехоплюючи погляд героїні, немов солідаризувалася з нею, осуджуючи цього “українця”-професора за його непереборну патріархальність і культурну провінційність” [59; 43]. Фінал історії трагічний: виплачений борг і смерть героїні. Чоловічий світ виявився побудованим за власними герметичними законами, і Аглаї-Феліцітас лишився один шлях - музика, яка, зрештою, і поєднала реалізацію таланту і віру в ідеальну любов.

Разом з новими темами, ідеями, характерами українське письменство залучає і нові літературні прийоми, засоби, стилістику. Загалом формується нова манера художнього мислення.

Аналізуючи мистецькі тенденції, І. Франко в статті “З остатніх десятиліть XIX віку” однією з особливостей “нової белетристики” назвав намагання

“наблизитись скільки можна до музики” [259; 526]. Про синтез мистецтво як ознаку порубіжної літератури йшлося також у працях Н.Калениченко [106, 107]; І. Денісюка [70], О. Рисака [210], Ю. Кузнецова [146]. Дослідники М. Євшан [82], Л. Кияновська [116], Б. Мельничук [166], І.Демченко [67] вказували на унікальну синестезійність поезики О.Кобилянської, пояснюючи цей феномен захопленням авторки музикою та живописом.

Як відомо, саме естетизм – тонке відчуття прекрасного - характеризує нову героїню модерної літератури і, як слушно зазначає І.Демченко, саме музика допомагає героїням “різьбити себе” [67; 65]. Доречно згадати, що німецький композитор Ріхард Вагнер співвідносив музику з жіночим первнем у культурі [див.: 160; 40-53]. Тому цікавим видається простежити дискурс музики в жіночій прозі кінця ХІХ - початку ХХ ст.

Сучасний дослідник О. Рисак на прикладі повісті О. Кобилянської “За ситуаціями” визначив “аспекти функціонального призначення музики”. Зокрема, музика створює колорит обстановки, тло відповідних подій; виражає істотні стани персонажів; доповнює або уточнює її характеристику; концентрує в собі певні ідеї, сприяє створенню відповідної перспективи і тим самим стає важливим структурним компонентом композиції твору; ліризує інтонацію оповіді, робить її інтимнішою, а відтак збільшує потенціал сприймання літературного твору; заглиблює читача у специфіку свого предмету, збагачує його естетичний ідеал, підвищує рівень його культури [210; 311]. Можна визнати слушність трактування О. Рисака і в ширшому контексті: щодо смислового навантаження музики в цілу модерну епоху.

Музика в жіночій прозі кінця ХІХ - початку ХХ ст. служить знаком довершеності та гармонії. Так, героїня оповідання Н. Романович-Ткаченко “Петрусь, Нінусь, Юрусь”, розцінюючи своє життя як жертву заради майбутніх поколінь, говорить, що “треба нам вчитись без музики працювати, а вже, може, діти тоді матимуть музику” [212; 125]. Наталка Верковичівна (повість О. Кобилянської “Царівна”) “уложила би життя кожної (жінки - М. К.) в музику” [122; 227]. Героїня новели “Мати божа” цієї ж авторки бачить сенс людського

призначення в тому, аби “видумувати мелодії, котрі поривали б своєю красою, звуками своїми пронизували б душі, вбивали б все лихо, виливали б; немов ті хвилі при березі... все зло, що намулилось... позолочували б те, що закинене, занедбане, що поблідло, почорніло” [122; 227]. Так само і А. Шопенгауер “бачив у музиці “панацею від усіх страждань”, катарсис, свого роду духовну ванну, яка змиває весь бруд і дріб’язковість, все погане і вульгарне, завдяки чому людина облагороджується і настроюється на найвищий тон” [160; 33].

Музичні переживання в психологічній концепції героїнь тісно переплітаються з любовними. І хоча музика сама по собі є лише носієм Ейдосу як чистої ідеальної форми, її сприйняття є виключно суб’єктивним. Так, В.Бачинін, аналізуючи “Крейцерову сонату” Л. Толстого, відзначив, що музика в цьому творі виступає каталізатором еротичних дій, і є руйнівною силою, здатною підкорити собі людину [6; 61]. Власне, як і в повісті О. Кобилянської “За ситуаціями”, де музика посприяла вивільненню підсвідомих бажань, розкріпаченню емоційної сфери, нівеляції моральних цінностей. По суті, музику О. Кобилянська потрактовує як співучасницю гріховної пристрасті і профанації любові. Хоча Аглая і говорить, що “під впливом музики не зробить ніхто ні кривди, ні грубості..., ні не сповнить злочинства; хіба одно самовбивство” [126; 120], однак шаленство музики призвело до трагічної розв’язки: імпресаріо виявився здатним на духовне вбивство Аглаї та професора. За посередництвом музики вечірка перетворюється на діонісійське дійство. Таке трактування музики зближує О. Кобилянську з Ф. Ніцше. У праці німецького філософа “Народження трагедії з духу музики” (пізніша назва “Народження трагедії, або Еллінство і песимізм”) музика розглядається як втілення діонісійського первня, що пов’язується з міфом трагічного [див.: 182; 455-491].

Стан героїв можна описати словами російського філософа О. Лосева: “Слухаючи Скрябіна, хочеться кинутись кудись в безодню, хочеться зірватись і зробити щось неймовірне і страшне, хочеться руйнувати і бити, вбивати і самому бути розіп’ятим. Немає вже жодних норм і законів, забуваються всі

правила і настанови. Все розчиняється в еротичному Безумстві і Захопленні” [155; 292]. Саме таке враження від музики описала Леся Українка в оповідання “Мгновение”. Вона майстерно висвітлила трансформацію внутрішнього світу головного героя під впливом звуку органа: людина з раціонального прозаїчного циніка перетворюється на фанатика і здатна “кинутися на коліна... обняти руками постамент мадони і заспівати, або заплакати, або вмерти в якомусь незрозумілому захваті” [246; 194]. Мотив переродження героїні під впливом музики зустрічаємо і в новелі О. Кобилянської “*Impromptu phantasie*”: “Коли чую музику - готова я вмирати. Стаю тоді божевільно відважна; стаю велика, погоджуючи, любляча” [122; 463]. Т. Гундорова спостерегла в цьому творі використання музики ще і як сексуального коду [59; 125].

Найчастіше музика в творах модерної доби трактується у шопенгауерівському розумінні як втілення волі. “Звідси дія музики могутніша і проникливіша, ніж у інших мистецтв, тому що вона прямо і безпосередньо сприймає і відтворює саму суть волі, і саме тому, сильніше за все діє на нашу індивідуальну волю, тобто почуття, пристрасті й афекти” [160; 29], - пояснює музикант і філософ Г. Макаренко. Слушність такого бачення доводить і оповідання Х. Алчевської “Метелик”. Наповненість музикою відчуває його героїня пані Ланевська, переживаючи єдину любов до одруженого професора піаніста, гра якого “хвилювала її душу”, “поривала у невідомі світи”, “підносила вгору” [4; 360] і одночасно примушувала забути про суспільні норми і приписи, піти всупереч моральним переконанням і стати коханкою небуденного, як їй тоді здавалося, чоловіка. І цим вчинком приректи себе на довічну самоту і спогади про кохання, яке, попри нерозділеність, стало сенсом усього її життя.

І. Денисюк у монографії “Розвиток української малої прози XIX - поч. XX ст.” виділив як окремий вид твору музичну новелу. На прикладі “*Valse melancholique*” О. Кобилянської дослідник довів співвіднесеність структури новели з будовою музичного твору. “Перша частина - весела, зграбна, елегантна; друга - настрій неспокою, тривоги; кінцевий акорд - граничний

трагізм” [70; 149]. І. Денисюк слушно потрактовує і твір “Голосні струни” Лесі Українки як музичну новелу. Музика для Насті (“Голосні струни”) і для Софії (“Valse melancholique”) стає реквіємом невивершеного кохання [70; 149].

У нарисі Лесі Українки “Голосні струни” романс Шумана на слова Гейне “Я не гніваюсь” відображає душевні переживання головної героїні - слухачки музичної школи. У формі спогадів авторка відтворює драматичне кохання Насті до Богдана. Романс Шумана став приводом для знайомства, як через чотири роки думала Настя, “був для мене тим, чим був для Паоло й Франчески роман про Ланчелота і Джіневру; але шкода! - мій Паоло бачив у думці своїй іншу Франческу!” [246; 147]. Як і для Софії Дорошенко (“Valse melancholique” О. Кобилянської), для Насті музика залишилася єдиною цариною духовної реалізації, оскільки кохання - не для неї: “... тільки ж я скоріш простягну руку за жебраним хлібом, ніж за жебраним словом кохання, - думає Настя. - Жебраний хліб, кажуть, руку пече, але жебране слово кохання - душу морозить” [246; 146]. Тому, як і Софія, вона воліє самоту і гордість. У творі Лесі Українки конфлікт відчуження поглиблюється тілесним дефектом героїні - вона горбата. Авторка, як уже йшлося вище, не приймає тези про модерне накладання етичного та естетичного. Попри тілесну недосконалість, дівчина наділена величезним душевним багатством і небуденним музичним талантом. Однак оточення бачить лише зовнішню оболонку. Звідси наскрізний мотив твору - протиставлення героїні оточуючим: навіть для брата важливіша інша жінка, навіть коханий любить не її. Екзистенційний вакуум заповнюється музикою. Як зазначає О. Гомілко: “Деякі тілесні дефекти роблять людину вигнанцем із людської спільноти, фактично ізолюють її від інших” [38; 142]. Настя вбачає причину нерозділеного кохання саме у фізичній недузі, бо в очах Богдана вона прочитала жалість: “Так дивились на неї ті, що оглядались на вулиці, ідучи повз неї” [246; 150]. Дефективна тілесність стає межею, через яку не здатна переступити ні сама героїня, ні її оточення. Музика трактується як єдина перспектива подолання безнадійної ізоляції.

Отже, героїня українського модерну постає особою деструктивною, що

протестує проти узвичаєних традицій та одержимою пошуком власної ідентичності і саме музика в модерній прозі якнайповніше відтворює складний дисгармонійний світ внутрішніх почувань і виступає образом-символом.

### ***3. 4. Модерний дискурс материнства***

Однією з головних репрезентацій жінки в суспільстві є материнство. Як пише Ю. Крістева: “Якщо говоримо про жінку і не можемо сказати, ким вона є (без ризику посягнути на її своєрідність), то чи не інакше буде і з матір’ю, оскільки материнство - це тільки функція “другої статі”, якій чітко можна приписати існування?” [145, 497].

У модерній прозі кінця XIX - початку XX ст. окреслюється спроба нового дискурсу: постать матері, а також материнські почуття стають предметом експерименту. Авторки намагаються деконструювати уявлення про репродуктивну функцію як єдину сферу реалізації жінки. Причому ревізія сфери материнства є продовженням руйнування патріархальних стереотипів і знову ж таки проявом емансипації людини.

Проблема є дуже складною і неоднозначною, тому письменниці пропонують численні варіанти і моделі її розв’язання. Глибоко символічним є уподібнення творів до дітей. У сучасній гінокритиці мова йде про так зване літературне материнство, коли процес творчості уподібнюється до вагітності та пологів [276; 518]. Багато письменників використовують означник “діти” до власних творів. Так, Леся Українка, пишучи про погіршення здоров’я, зазначає: “Ну, та як то через них (драми - М. К), то ще нічого, все таки “произведения”, - адже часто жінки через дітей здоров’я втрачають і не жалкують про те, а се ж теж “діти”, інших же я не маю” [250; 444]. Іван Франко у збірці “Semper tiro” також вжив вислів “невроджені діти” стосовно ненаписаних під впливом певних зовнішніх обставин творів. Леся Українка, обговорюючи цю проблему, пише до нього в листі: “І я не одну “голову скрутила”, думаючи, що сповняю громадську повинність, видаючи свій час і свою дуже обмежену силу на “корисну” і нікому, навіть мені самій, не видну працю: я й досі не знаю, чи



добре то я, чи зле робила, і тільки, як я оце прочитала крик і скарги Ваших “дітей”, то й мої обізвалися тим самим тоном” [249; 14].

У оповіданні Дніпрової Чайки “Тень несозданных созданий” моделюється ідеальний тип т. зв. “суспільної матері”. Марія Дмитрівна - уособлення типового фемінного начала. Можна виділити такі еталонні риси соціокультурного типу “жінка-мати”: вагомий життєвий досвід, уміння співчувати, природні здібності до виховання та переконання, готовність прийняти на себе в ім'я дітей будь-які випробування долі. Вона наділена характеристиками типу “жінка”: матір, берегиня, охоронителька домашнього вогнища. Професія вчительки якнайповніше відображає її екзистенційну сутність: “Вона все якось і досі стоїть на йому (життєвому шляху - М. К.), немов принадна станція і для тих, що, перейняті молодим захватом, поспішають уперед, угору, і для тих, хто, втомлений, заляканий, спускається з гори й тужливо оглядається в самотині!” [73; 44]. Пересічна зовнішність осяяна внутрішньою красою, благородством, молодечим запалом. Марія Дмитрівна наділена безмежною добротою і гуманізмом. Вона - вічна молодість. Життя не залишило на ній свого відбитку, гіркоти набутого досвіду, вона вся звернена в майбутнє: “Море та молодь - ото дві стихії, без яких я не можу прожити” [73; 45]. Головна героїня - носій традиційних моральних цінностей, за якими суть жіночої ідентичності означається як вірність, любов, відданість, високе почуття обов'язку і реалізується через роль матері, не лише для свого єдиного сина, але й для численної когорти учнів. Дніпрова Чайка продемонструвала ситуацію, коли материнська функція лежить і в основі суспільної самореалізації. Марія Дмитрівна є ідеальним поєднанням вчительки - матері - товаришки, що органічно співвідноситься з типом “вічножіночого”.

Принципово інший тип моральної свідомості демонструє Н. Романович-Ткаченко в оповіданні “Біля родинного вогнища”. Головна героїня - мати і революціонерка, а ще непримиренна, безкомпромісна натура. Заради ідеї вона ладна іти до кінця, їй не знайомі вагання, перед нею не постає проблема вибору: вибір вона зробила вже давно, створивши сім'ю, яка є доповненням до

її життя заради ідей. Діти, сім'я, чоловік - це лише прикриття для реалізації громадських перспектив. Революціонерка дещо декларативно постулює свій світогляд: “Така я є і можу бути тільки такою, якою я є. Для спокійного життя не хочу міняти свого життя, та й не можу. Я в таборі непримиренних. Маю певні ідеали добра і справедливості, маю певні бажання. І нехай що хочуть мені зробиють, все лишуся такою” [212; 84]. Героїня не здатна на компроміси в жодному випадку і силою свого характеру та життєвим максималізмом наближається до героїнь Лесі Українки (“Помилка”), Олени Пчілки (“Товаришки”), О. Кобилянської (“Царівна”, “Через кладку”). Н. Романович-Ткаченко малює дуже цілісний тип з перевернутими гендерними характеристиками - жінка сповідує типові маскулінні цінності. Громадські інтереси - це той ідол, якому жертвуються традиційні жіночі пріоритети: родина, шлюб, діти. Все це стає заручником політичних амбіцій революціонерки. Можемо говорити про первинність реалізації у цьому випадку саме суспільної сутності жінки.

Протилежний вибір між особистим та громадським робить героїня оповідання Н. Романович-Ткаченко “Осінь”. Ганна Михайлівна давно вибрала кохання і “занехаяла обов’язки супроти людей. Він (чоловік - М.К.) забув про своє переконання, що не має права любити і милуватись у родиннім щасті, бо він не до себе належить, а до боротьби за людську долю, - забули все...” [212; 18]. Однак з часом ілюзії про самодостатність особистого щастя розвіялись - жінці стало тісно у рамках приватної сфери. Вона опинилась у ситуації трагічної безвиході, яка оприявнюється як екзистенційний вакуум: “Захотіла особистого щастя - то більше для тебе нічого нема, все замкнене” [212; 19]. Авторка демонструє профанацію стабільних практик - жінка зреалізувалась як дружина, мати, господиня, однак цього вже виявляється замало. Брак соціокультурної перспективи означає нівеляцію всіх попередніх стосунків. Героїня оповідання Грицька Григоренка “Два настрої” також не знаходить краси в своєму житті мотрони і шкодує за минулими часами: “Тільки тая доба, коли я думала, що в моїй силі - зробити весь світ щасливим, коли я любила усю

людність і знала, що кожна людина має право на мене, на мою поміч, на мою любов, теє було краще” [46; 222]. Якщо в попередній літературній традиції зображувалися жінки, для яких здійснити своє призначення в суспільстві означало втілити свою природну здатність продовжити рід, то в модерних концепціях цього виявляється трагічно мало. Тому героїні переживають драматичну ситуацію усвідомлення “нездійсненності” свого життя.

Як і Любов Павлівна з оповідання Н. Романович-Ткаченко “А дух переможе колись”. Колишня революціонерка покохала в 17 років, і цією любов’ю зав’язала собі світ, насильно затиснула себе в рамки материнства. У розмові з подругою вона весь час наголошує про первинність і актуальність саме цієї функції. Героїня з усіх сил намагається ідентифікувати себе як матір, однак це виявляється лишень маскою. Зовнішня благополучна презентація турботливої дружини і люблячої матері нівелюється, і перед читачем розкривається глибоко роздвоєна і трагічна натура. Любов Павлівна - талановита поетеса, і цей дар є її справжньою сутністю, але одночасно і прокляттям: “Розумієш, - звіряється вона подрузі, - коли я вже втягуюсь в щоденне життя, клопоти, я, спокійна, звичайна жінка-мати. Але іноді - і як часто се буває - мов дикий звір, загнаний в клітку, я рвуся на волю. На волю від прив’язаності від дітей, від прив’язаності до речей...” [212; 73]. Героїня Н.Романович-Ткаченко, як і Ганна Михайлівна (“Два дні з життя” Л.Яновської), хотіла б позбутися свого другого “я” і народжувати лише дітей, а не вірші. Однак вона усвідомлює, що без цього приречена на духовну смерть: “В сім моє життя. То душа моя живе” [212; 74]. Однак намагання сумістити обов’язки матері і творця продукують також шизофренічні прояви: “Я й сама часом не можу в собі розібратися, ради собі дати не можу. І взагалі я в собі спостерігаю наче дві істоти. Одна - мати, жінка, соціальна одиниця сучасного життя. А друге моє “я” стежить завжди за першим, дивиться на світ об’єктивно, живе окремим, своєрідним життям. Воно аналізує всі вчинки мого першого “я”, воно вдивляється в глибіню життя” [212; 79]. Констатація неможливості поєднати іпостась діонісійської “природної” жінки з аполлонівською сутністю людини-

творця і водночас деконструкція усталених понять про жінку-матір становлять невід'ємні риси модерністичного дискурсу.

Поліфонічність ідей у новелі Н. Романович-Ткаченко “На балконі” ніби синтезує ті болючі теми, які були предметом соціокультурних дискусій модерної доби: руйнування гендерного канону, формування “нового” шлюбу, конфлікт ціннісних орієнтацій поколінь, нетрадиційне призначення в суспільстві, співвідношення особистого та громадського. І. Денисюк у передмові до альманаху “Українська новелістика кінця XIX - початку XX ст.” відзначає своєрідність будови оповідань Н. Романович-Ткаченко. На думку дослідника, вони “складаються неначе з двох блоків - спокійно-ідилічного й тривожного “антиідилічного” [71; 18]. Так само пасторальна картинка сімейного вечірнього відпочинку раптово перетворюється на філософський дискусійний клуб. Проблема особистого вибору кожного переходить в онтологічну площину і співвідноситься з глобальними питаннями: у чому сенс людського буття і яке призначення людини в світі. Як слушно зауважує О.Дорошкевич, “автор принижує постаті революціонерів до рівня міщанської буденщини, позбавляючи їх, між іншим і певного монолітного світогляду” [76; 234]. Мова йде про те, що Н. Романович-Ткаченко цікавлять революціонери не як публічні діячі, а як людські індивідуальності із суб'єктивними відчуттями світу і в ситуації вибору, який здійснюється в екзистенційному сартрівському розумінні. Не вибираючи епоху, людина вибирає себе в ній, і, реалізуючи себе, в той же час реалізує певний тип людства [222; 337]. Дихотомія власних та загальних інтересів є наскрізним мотивом модерністичної прози.

Ганя, колишня революціонерка і громадська діячка, відійшла від справ, аби виконати свій природній обов'язок - народити дитину, і поєднати його з громадським обов'язком - виховати з неї справжню людину. Відбувається всього лишень зміна акцентів - Ганя не роздає листівки, а виховує дітей, що, на думку героїні, є тотожними поняттями. В оповіданні О. Кобилянської “Думи старика” саме так трактується призначення батьків: “Виробити з вас моделі, що мали стати взірцем для вашого потомства” [124; 379]. У повісті “Апостол

черні” О. Кобилянська, на думку О. Слоньовської, “показала різні шляхи, методи і прийоми виховання українців-державників” [227; 35]. Призначення родини тут зводиться до батьківського заповіту “виховувати силу, характер, і залізо, а не малпів, що лиш безплідними словами орудують. Виховуючи свої діти, ми мусимо не забувати, що ми їх і для України виховуємо. А вона потребує іншого, як досі, чоловіка, іншу жінку” [120; 10]. Героїні в цьому творі, в основному, репрезентуються через функцію матері-виховательки, що є винятковим для естетики О. Кобилянської. Для трактування повісті “Апостол черні” правильним видається розуміння родини дослідницею А. Самофал: “Головною ціллю подружжя є привести на світ дітей, дати їм відповідне виховання і підготувати їх до майбутнього самостійного життя” [221; 123]. Так думає старий Цезаревич, так вважають і чинять його діти. У повісті “Ніоба” в цьому бачили сенс старі Яхновичі, однак по-іншому сприймають шлюб, як і життя в цілому, їхні діти. Невідповідність між ідеалами старшого і молодшого поколінь є однією з причин драми цієї родини. Центральний образ матері виписаний з християнським підтекстом: одночасно як узагальнений образ страдницького материнства та як трагедія конкретної жіночої долі. “Вона була всім дітям мати, але й була кожній дитині зокрема з глибини серця поодиноким матір’ю. Мала для кожного з своїх дітей окремі очі, і для того годна була любити й там, де другі відчували погорду й ненависть” [124; 38]. Всепрощаюча любов веде Анну шляхом безкінечного терпіння і покори. Вона, як людина, вела праведний спосіб життя, але як мати - приречена на відповідальність за дітей. Як пише С. Кирилюк: “Ніоба страждає за гріхи власних дітей, гріхи, які мовби пов’язалися у замкнуте коло, і нікому з нього не вийти непокараним – ні матері, ні жодному з дітей” [114; 37].

Символ “людська мати – Богородиця” не був знаковим для тогочасної літератури – актуальною залишалася матриця “мати – Україна”. І це закономірно для бездержавної нації. Як уже йшлося вище, український фемінізм також був національно заангажованим. Зокрема, емансипаційна концепція М. Рудницької з часом змінилася, і в статті “Українська дійсність і

завдання жінки” вже йшлося про реалізацію жінки-громадянки як матері: “В наших очах українська мати – це “mater patriae”, мати батьківщина, мати Народу” [214; 205-206]. Ще і до сьогодні продовжуються дискусії про специфічний характер української ментальності. У 1931 році в статті “Жіноча мужність” Є. Маланюк припускав, що українська нація є нацією жіночою, бо “коли в інших народів героїчні чи мужні жінки лише трапляються, то у нас поява їх має якийсь систематичний у всій неприродности своїй, майже природній характер” [162; 3]. А саме звеличення материнства - як символ націоналістичної ідеології вважається фундаментальною стратегією побудови нації [див.: 179]. Зведення репрезентації жінки до постаті матері - України було дуже популярним у вітчизняному культурному каноні. Про це, зокрема, йдеться у статті Ніли Зборовської “Український культурний канон: феміністична інтерпретація” [97; 91]. Однак у жіночій інтерпретації цей символ набирав рис не жертвності, а героїзму. Так, в оповіданні Л. Старицької-Черняхівської “Мрія” в алегоричній формі розглядається питання призначення жінки в світі. Героїня стражденно переживає болі і несправедливості жорстокого світу, але усвідомлює мізерність і приреченість своїх зусиль, вважаючи себе всього лишень нікчемною жінкою. Вона думає, що не варто бути навіть матір’ю, бо має заданість виховувати лишень “рабів”. “Нових волів у ярма!.. В рабах, кажуть, гасне й жага до волі, і почуття величного, і сумління, і правда!” - “Ти жінка, - гадала вона, - і не тобі зламати те, об що розбивається марно і сила чоловіка” [234; 557]. У сні до неї приходять правда у вигляді молодої дівчини, і вони здійснюють екскурс в історію. Різні держави, різні часи, різні ситуації, але жінка - цілеспрямована і сильна - завжди на чолі поступу. Побачивши все це, героїня усвідомила величність свого призначення: “Жінко, ти світло правди і добра! В твоїх руках рятунок всього народу. Не зітхати і плакати, а встати за правду й добро і підняти за неї і синів, й чоловіків своїх твоє діло, жінко” [234; 568]. Концепція жінки як громадянки є визначальною і в пізнішій літературі, зокрема, в естетиці О. Теліги. Вона вважає, що жінка є “відмінним, але рівновартісним і вірним союзником мужчин у боротьбі за життя, а головне - за

націю” [238; 38].

В оповіданні Н. Романович-Ткаченко “На балконі” материнство трактується подвійно: з одного боку, як накладання особистих та громадських інтересів, а з іншого - як втеча від конфліктної реальності. Натомість чоловік героїні не має такого шансу. Він полишений сам-на-сам перед дилемою: благополуччя жінки чи громадська справедливість. Л. Гаєвська, аналізуючи подібний конфлікт у оповіданні Н. Кобринської “Судія”, означила його як “вихід до “нового” для кінця ХІХ віку морального критерію” [29; 25], коли “обов’язки мужа, батька ставали, грізно узброєні, супротив обов’язків горожанських, члена загалу” [127; 142], - і перемагали. Суддя вибирає обов’язок стосовно власних дітей, мотивуючи це тим, що вони закладені в людині самою природою, і, нехтуючи ними, людина іде проти власної сутності. Схожий тип художньої обсервація застосовує А.Крушельницький у творі “Буденний хліб”.

Подібне вирішення проблеми зустрічаємо і в оповіданні Н. Романович-Ткаченко “Петрусь, Нінусь, Юресь”. Чоловік вибирає між своїми переконаннями та добробутом родини. Як зазначає І. Денисюк, “... в обох випадках ідилія біля домашнього вогнища неможлива. Вона мусить померкнути або від матеріальних злигоднів, або він бруду сумління” [70; 165]. Подружжя схиляється до компромісу з совістю в ім’я дітей, бо приходить до висновку, що “... люди - оруддя природи для піддержування життя... Життя за будь-яку ціну” [212; 116]. Тут доцільно згадати працю А. Шопенгауера “Метафізика статевого кохання”. Філософ трактує сенс кохання, як і в цілому людського життя, в створенні і забезпеченні нового покоління. Він вводить поняття “дух роду”, який присутній в кожній людині та на інстинктивному рівні вибирає собі достойників для продовження людського роду [277; 345]. Світогляд головної героїні оповідання “Петрусь, Нінусь, Юресь” спроектовано в розвитку: від юнацького максималізму на кшталт “я швидше помру, ніж піду на компроміс” [212; 116], та ідеалістичного уявлення про майбутнє - до тяжкої праці знову ж таки заради прекрасного майбутнього - і, врешті-решт, жорстоке прозріння в

безперспективності життя в ім'я ідеалів. А натомість панування всевладного материнського інстинкту, який вступає в суперечність з усіма іншими проявами людської природи і перемагає. Бо, на думку героїні, він є первісним, і зреалізованість його автоматично означає зреалізованість жінки в соціокультурному просторі. Ставши матір'ю, героїня жертвує власним повноцінним життям в ім'я, знову ж таки, майбутнього, але вже своїх дітей. Таких героїнь Леся Українка спостерегла в німецькій літературі. Це жінки - втілення "вічножіночого", які все роблять в силу "материнського почуття" [247; VIII; 95].

У прозі Лесі Українки ця проблема постає побіжно. Виняток становить оповідання "Ненатуральна мати". Л. Кулінська вважає це оповідання незавершеним через нерозкритість назви [147; 150]. Можна припустити, що назва аргументується позицією героїні, яка пішла заміж за ненависного чоловіка, аби мати змогу народити дитину. Тобто ситуацію змодельовано "під Ніцше": чоловік для жінки - засіб, цілком завжди є дитина [182; 57]. Сестра говорить про героїню, що все, чим займалася та до 40 років, це "була ... "педагожицею", ще й завзятою, ходила у фребелівки, в охоронки, була і в сільській школі ..." [246; VII; 343], - всього лишень імітація материнського інстинкту. Тому шлюб для пані Порицької - це спосіб отримати бажане - дитину, але одночасно це і випробування пестощами бридкого для неї чоловіка.

Цікаве бачення материнства, зокрема вагітності, пропонує Грицько Григоренко в творі "Жіноче". Авторка тонко передала складний світ емоційних переживань героїні, яка готується стати матір'ю. Жінку мучать різноманітні страхи, дратує нерозуміння чоловіка, але одночасно "її чудові очі виявляли тепер урочистість, що він (чоловік - М. К.) не розуміє, не в силах зрозуміти великої таємниці життя, що витворюється в ній" [46; 283].

В О.Кобилянської мотив первинності інтересів роду є наскрізним в сюжетній лінії Осипа (повість "Ніоба"). Чоловік іде всупереч бажанню родини, релігійним переконанням, національним інтересам і одружується з жидівкою, бо "зносини між ними пішли так далеко" [124; 11], і він воліє "не покинути



матері своєї дитини” [124; 12]. Однак після народження сина шлюб, за який заплачено величезну жертву, зазнає краху, бо “супруги побачили себе в зовсім іншому, як би незнайомому досі новому світі, в якому не бачили себе ніколи за давніх літ” [124; 17]. Адже, за Шопенгауером, пристрасть концентрується на таких істотах, які, крім статевого бажання, здатні викликати в закоханого лише зневагу, ненависть і навіть відверту відразу. Однак воля роду засліплює і, лише зреалізувавшись, зникає, а замість себе залишає ненависну супутницю життя [277; 373]. Так сталося і в випадку Осипа Яхновича. Своєрідну інверсію поглядів А. Шопенгауера зустрічаємо в повісті “Людина” у стосунках Олени Ляуфлер і Фельса. Попри інтелектуальну неспівмірність, дівчина стає дружиною лісника не лише з безвиході під маскою смерті, але й тому, що відчуває тілесну пристрасть до цього чоловіка – неконтрольовану, і тому загрозливу. М.Павлишин у статті “Автобіографічна персона та дарвіністська “людина” Ольги Кобилянської” обґрунтовує прийняття Оленою шлюбним партнером Фельса як біологічно-раціональний вибір сильного представника роду [189; 119]. Таким чином, у повісті “Людина” можна простежити накладання філософських концепцій Ч. Дарвіна та А. Шопенгауера.

Цікавою видається концепція материнства, запропонована Наталкою Полтавкою в новелі “Зустріч”. В. Агеева розглядає цей твір як зразок дружби між матір’ю та дочкою, “в основі якої і взаємний інтерес, і взаємна повага до почуттів і вибору кожної, визнання індивідуальних, а не родових, успадкованих цінностей” [1; 223]. Твір містить автобіографічні штрихи: нещасливе одруження, драматичне розлучення, самотність. Він присвячений дочці-письменниці Н. Кибальчич. Фабула не є складною і нагадує твори В.Винниченка як за драматургічною формою, так і за характером поставлених проблем. Дочка, закохавшись, вирішила віддячити матері за її турботу і організувала зустріч матері з колишнім коханцем. Модерна література порушує питання про неспівмірність систем цінностей різних поколінь. Вище йшлося про зв’язок “матір - дочка” з перспективи матері. Наталка Полтавка пропонує інший погляд. Донька Надія, пізнавши любов, тобто пройшовши через

усвідомлення себе як власне жінки, по-іншому почала дивитися на жертвовність матері. Якщо раніше дитячий егоїзм розцінював такий стан справ як належне, то тепер донька хоче як компенсацію подарувати матері любов. Вона хоче зробити матір щасливою: “Інакше я й сама не буду щаслива” [251; 119]. З іншого боку, вчинок Надії можна потрактувати знову ж таки як прояв егоїзму: до певного часу їй було зручно, коли матір не мала нікого, окрім неї, тепер ситуація змінилася - і донька хоче влаштувати особисте життя людини, не ставлячи її до відома і не питаючи дозволу. Знаковою у творі є сцена з дзеркалом, в яке вдивляється пані Терещенко за мить до приходу колишнього коханого. Жінка не впізнає себе. Відбувається деестетизація образу героїні: їй ненависна своя тілесність, жінка бажає “ціною свого життя заплатити за одну хвилинку повороту своєї молодості і краси” [251; 120]. Втративши зовнішню привабливість, жінка знецінюється як індивідуальність. Саме на ґрунті тілесності закладено “невпізнавання” один одного колишніми коханцями. Чоловік любив жінку молодою і здоровою, а тепер відверто надає перевагу її доньці. Пані Терещенко зберігала в пам’яті образ молодого красеня, а побачила сексуально стурбованого опецька. Останню надію втрачено, колишні ілюзії розбито, і знову жінка залишається лише матір’ю та переживає себе винятково у долі своїх дітей.

Можна стверджувати, що жіноча проза кінця XIX - початку XX ст. пропонує нове бачення соціокультурної концепції материнства. Революційною бачиться спроба знайти альтернативні моделі реалізації жінки поза репродуктивною функцією.

### ***3.5. Інваріант героїні-селянки***

Українська література довгий час залишалася селянськоцентричною. Дмитро Наливайко пояснює цю ситуацію як наслідок соціально-культурної імперської політики, коли “... на середину XIX ст. сфера національного життя й культури звузилася, в основному звелася до нижчих суспільних верств,

передусім селянства. Воно лишилося головним і надійним носієм української мови і, отже, основною базою розвитку української літератури і головним її адресатом” [178; 83]. У селянстві вбачали концентрацію ідеального народного духу, а носієм цієї ідеальності, як зазначає Т.Гундорова, стає жіночий образ [57; 16]. Жінки-селянки, змальовані у народницькій романтично-етнографічній манері, сприймалися як уособлення української ментальності: терплячі, покірні, богобоязливі, помірковані. Такими, подібними до Марусі Г.Квітки-Основ'яненка, постають героїні Ганни Барвінок, Тетяни Сулими, Марії Проскурівни.

Вузькі рамки реалістично-народницького напрямку літератури не можуть розв'язати тих складних завдань, що стоять перед мистецтвом на новому етапі, а саме: на місце народу як єдиного і неподільного носія ідеалу виступає особистість, яка є самодостатньою і здатна сама створити цей ідеал; руйнується засилля виключно селянської тематики, відбувається прихід на її місце загальноєвропейських ідей; загалом спостерігається відхід від народницької ідеології та заміна її українською ідеєю. Як зазначає В. Мазепа, “модернізм постав у нашій культурі як намагання подолати комплекс меншовартості, певний ізоляціонізм, соціоцентризм та етнографізм вітчизняного письменства, відкрити перед ним шляхи до засвоєння тогочасних інновацій європейської культури, у першу чергу філософської та художньої” [158; 83]. Однак тогочасна соціокультурна ситуація була далеко не настільки однозначною. Дехто з українських письменників зумів відчутти дух епохи й відобразити нові віяння у творчій практиці. Зокрема, М. Коцюбинський не лише сам став носієм модерної естетики, а й закликав писати твори для інтелігенції і з життя інтелігенції колеґ-письменників. Уклав з таких творів навіть два альманахи: “Хвиля за хвилею” (1900) та “З потоку життя” (1905). Однак багато талановитих письменників не змогли перебороти менталітету селянської нації з її зацикленістю на виключно селянській тематиці. Про це свідчить тогочасна полеміка, зокрема, О.Кобилянської з В.Стефаніком. Переконаючи приятеля писати хоча б для народу, оскільки він насторожено ставиться до інтелігенції, О. Кобилянська

стає на захист останньої: “Мені жаль, що Ви не любите ту слабу інтелігенцію. Вона бідна, пане Стефаник, вона далеко слабша і нещасливіша, як сильний тисячлітній народ. За нею не уймається ніхто. Чому її ж ненавидіти? Але, правда, ненавидіти легше, як любити” [126; 373]. Саме в творчості Ольги Кобилянської зустрічаємо органічне поєднання творів селянської тематики та з життя інтелігенції, що пояснюється особливим становищем письменниці в суспільстві, яке Т. Гундорова означає як “ситуація переходу” [59; 16]. У силу певних об’єктивних причин (географічне положення, культурна ізоляваність, німецькомовне середовище, іноземне оточення) Ольга Кобилянська специфічно долучалась до української культури. Невпевненість у власних літературних пошуках, штучне освоєння української мови, негативна оцінка вітчизняної критики - все це стає приводом розпачливих слів: “Все моє - чуже мені. Чуже українство” [121; 188]. Однак авторка, як і І. Франко [див. 258; 28-32], усвідомлювала двоякість свого становища - причетність до українського народу і обов’язок перед ним. “Одна праця, одне перо, ба власне моє я зробило мене тим, чим я є - робітницею свого народу” [126; 239]. Титанічні зусилля, які прикладала О.Кобилянська, аби виробитися в українську письменницю, не були належно оцінені літературним середовищем. Більше того, авторка з іронією говорить, що “люди зробили собі з того спорт - критикувати тепер літературні твори; шкода лише, що не дають приміри як писати, і що не купують книжки” [126; 344-345].

Намагання якимось чином довести свою “руськість” і стало однією з причин специфіки творчості О. Кобилянської - наявності двох паралельних тем: селянської, яка стала даниною українській письменницькій традиції, та теми з життя інтелігенції, що було новим для вітчизняної літератури. Безперечно, попри всі запевнення авторки, саме друга стала органічним полем для експериментаторських пошуків. Однак свідоме звертання письменниці до селянської тематики викликало схвальну рецензію критики, і у сприйнятті І.Франка це прозвучало як “більш вірний шлях” (стаття “Южнорусская литература”) [259; 160].

У творчості О. Кобилянської можна простежити, наскільки різняться між собою дві верстви. Насамперед це стосується екзистенційних просторів та ставлення до життя. Інтелігенція живе у постійних конфліктах як зі своїм внутрішнім “я”, так і з оточуючими; герої нехтують сьогоденням, намагаючись віднайти себе у майбутньому, кожен творить власне життя. Тоді як селяни співіснують у гармонії і з природою, і з внутрішнім світом. “Ще не мали жодного прочуття о тій глибокій розкладаючій тузі, з хорим усміхом на устах, яку викликає лиш образование й культура. Вони жили з дня на день, не дбаючи о будучність і її безнадійність; їх бажання були прості й прозорі, а умова їх щастя - блиск сонця й синє небо...” [123; 313]. Відмінність зображення простежується і на мовному ґрунті. Якщо для мовлення інтелігенції характерні загальноєвропейські слова, то відсутність такої лексики у селян компенсується введенням діалектизмів. Тобто, як підсумовує О.Копач, “персонажі-селяни говорять літературною мовою, але з виразними рисами селянської мовної атмосфери” [131; 163].

Відповідно до тематики, творчість О. Кобилянської фокусується навколо двох типів героїнь, про яких авторка пише у листі до О. Маковея від 11 серпня 1898 року: “Люблю цілком простих жінок, селянок, і таких, що навіть писати не вміють, прив’язуюся до них, сама не знаю Вам сказати чому - з чуттям, в котрім прячеться щось навіть з пожертвування - а образовані і тонко відчуваючі жінки є для мене ідеалом, до котрого молюся я” [126; 355]. При всій несхожості цих персонажів можна простежити певну ідейну подібність героїнь. Зокрема, гуцулка Параска (новела “Некультурна”) - одна з інверсій улюбленої героїні О.Кобилянської - царівни, “емансипована не за теорією, а за інстинктом” [247; 71], вирізняється “внутрішньою красою, повною дикого, невиробленого артистизму і вічної молодості” [123; 330]. Однак, якщо героїні-інтелігентки живуть здебільшого думками про майбутнє, яке обов’язково має бути ідеальним, а самі не можуть впоратися із дійсністю, то Параска не розмірковує, а зосереджується на реальності. Як зазначає Т.Гундорова: “Письменниця творить ідеальну форму жіночого буття, не сепарованого від іншої статі, а

навпаки - уподібненого андрогинному” [59; 44]. Гуцулка дуже пишається фізичною силою і відчуває свою зверхність над чоловіками вже тому, що ніхто не може її “кулак отворити”. Вона нехтує традиційним розподілом статевих ролей: “Жіночих робіт я не любила і, таки скажу по правді, не люблю і тепер” [123; 330], - але із задоволенням виконує “мужеські роботи”. Вроджене відчуття прекрасного проектується і на прикрашення помешкання. “Барвні малюнки, яскраві папери, стяжки, дерев’яні хрестики, горнятка, засохлі цвіти, а в вікні понсові цвітучі цвіти” [123; 329], і на різьбу по дереву “як візьму дерево в руки, воно вже і саме виправиться” [123; 329]. Жадоба краси перебиває навіть природні інстинкти, - вона воліє зовсім не мати дітей, щоб уберегти себе від розчарування: “Але якби мало бути яке погане... ей боже! ні, поганих або нечистих і на очі не хочу видіти!” [123; 328], натомість “любується кожною квіткою зокрема” [123; 327].

Параска живе одна, але не почувається самотньою, не шукає товариства, не любить розмовляти, тримає себе дуже гонорово, але без відчуженості. Це і є самодостатність, якої прагнуть героїні-інтелігентки, і яка досягається в їхньому випадку шляхом непримиренного конфлікту з оточенням, тоді як, за словами, Р.Чопика, “Параска якимсь дивовижним вродженим камертоном виявляє усі посягання на свою недоторканну гідність і витворює довкруг себе імунне поле, куди не важиться ступити гербовий пан, яке безсилий прорвати дикун-чабанисько” [270; 73]. У самодостатньому світі гуцулки чоловіки існують лише на певний час, який вона сама означає, або який дає доля. Параска взагалі не зважає на суспільні умовності, вона навіть не задумується про їх існування, ця жінка - дитя природи, і те, що “культурним” емансипанткам треба виборювати ціною величезних зусиль, гуцулка сприймає як даність. О. Маковей назвав таку позицію правом на “повне життя”, “як заспокоєння всіх потреб духа і тіла”, і хоча досить обережно, однак підтримав намагання авторки висвітлити цю проблему [159; 61].

О. Кобилянська умисне не наголошує на сексуальному підтексті, використовуючи латентний рівень евфемізмів та метафор. Тоді як у творчості

Марка Черемшини, Леся Мартовича, М.Коцюбинського, О.Авдиковича цей момент акцентується. Леся Українка, розуміючи всю двозначність ситуації, оскільки знає кон'юктуру так званого “доброго товариства”, захоплено підтримує авторку: “Щодо самого характеру Параски, то, даруйте, я не сподівалась від австрійської русинки такої щирості і одваги, з якою змальований і самий тип, і ситуації...” [249; 160]. Гуцулка випромінює непохитний оптимізм, вона вірить у щастя, яке напророкував ворожбит: “...що має бути, буде” [123; 349]. Як слушно вважає Р.Чопик, “фаталізм емансипує їх (гуцулів) від стурбованості за майбутнє, чим виснажують себе інтелігентки. Вільні діти природи повні снаги. Не тратять її намарно - не винуватять себе у невдачах, проблемах, бідах, а тому “назавтра” - вже свіжі й тривкі. Бог дав - Бог забрав. І дасть знову” [270; 74]. Тому дуже складно погодитись з румунською дослідницею М. Ласло, що героїні О. Кобилянської “не приносять в українську літературу, після Шевченка і Марка Вовчка, чогось нового у трактуванні питання про звільнення жінки-трудівниці” [150; 325].

Концепція долі, фатуму є дуже актуальною для ідейної парадигми О.Кобилянської, і саме авторка в щоденнику зазначала: “Мамця вірить у долю, а я не вірю. Я дивлюся на це, як на душевну хворобу, і хотіла б будь-що вирвати її з корінням зі свого серця” [121; 89]. Згодом письменниця моделює твір, в якому власне фатум, доля стає знаковою системою всіх подій - це повість “У неділю рано зілля копала”. Критики багато уваги приділили цьому твору. Слушними видаються міркування І. Денисюка про нову якість використання О. Кобилянською фольклору: “Якщо в етнографічно-побутових оповіданнях рясно цитуються уривки з пісні як готові формули народної мудрості, як заміник власної думки, і роль їх аналогічна цитаті в науковій статті, то в кінці ХІХ - на початку ХХ ст. новелісти прагнуть використати настрої пісні, асоціації, викликані її образами” [70; 153-154]. Сучасна дослідниця Н. Монахова вважає, що пісня у випадку “У неділю рано зілля копала” “наперед оповідає читачеві, що очікує на героїв, які не можуть вийти з кола призначеного їм обом...” [174; 39]. Завдяки поєднанню фольклору з

модерною символікою О. Кобилянській вдалося створити неоромантичну модель українського світу, де фольклор виконував, за визначенням С.Хороба, роль “утвердження самотності і яскравої національної індивідуальності, її внутрішнього світу” [264; 73].

О. Романець виділяє ще один значеннєвий аспект фольклору, пов’язуючи його з емансипаційними зацікавленнями авторки, “адже мотив жіночої долі є одним з головних мотивів у народних піснях” [211; 104]. З цього приводу видається слушним твердження П.Филиповича, що Тетяна - нова варіація “царівни” [255; 188] і наділена всіма шляхетними рисами вдачі, як і героїні-інтелігентки. З попередніми творами цю повість зближує й опозиційність жіночих персонажів: Тетяна / Настка, які, на думку, Ю. Пряникової, символізують присутність двох еросів: діонісійського - кохання Туркині до Гриця, та аполонівського - кохання Настки до Гриця [207; 43].

Як відомо, дослідники вбачають конфлікт твору на рівні спадковості: Гриць “дводушний”, бо народжений від циганки та від “білого боярина”; він наперед приречений нести спокуту за гріх батьків. Д.Гомон пропонує розглядати закодований у повісті конфлікт на рівні ментальностей, бо Мавра, зійшовшись з боярином, порушила заповідь замкненості циганського світу і стала разом з дитиною чужорідними елементами культури. В українському світі Мавра і дитина також не є своїми. Передаючи Тетяні циганське ремесло, вона провокує трагічну розв’язку [39; 83-84].

Обігрування фольклорного матеріалу з метою втілити фаталістичні ідеї зустрічаємо і в творчості Н. Кобринської, зокрема в збірці оповідань “Казки” (1904). Однак, на відміну від О. Кобилянської, авторка пише в символістській манері замість неоромантичної. Оповідання “Судільниці”, “Рожа”, “Чортин” теж інтерпретують тему жіночої долі, однак мотив приреченості та безсилості людини перед вищими силами накладається на матеріал народної демонології.

В оповіданні О. Кобилянської “Час” знаходимо ще одну ілюстрацію філософії життя гуцулів: вони усвідомлюють себе залежними від волі інших сил – “чи одно мусить бути, бо бог так хоче!” [122; 473]. Доля людини зовсім



від неї не залежить, однак, як каже стара гуцулка: “чоловік загонистий, пливе проти води й хоче свій розум мати” [122; 474], - але він безсильний проти долі, і навіть любов ніщо. І хоча гуцулка безмежно кохала іншого, вона говорить: “я віддалась за другого, котрого я ані не любила, ані не хотіла. Віддалася, бо от... прийшла собі пора!” [122; 473]. Стара впевнена, що така доля чекає і її доньку Іллінку - та незаміжня, бо ще не прийшов час.

В оповіданні Лесі Українки “Така її доля” у розмові двох кумів розкривається трагічне життя дочки однієї жінки, яка “втопила її [доччину - М.К.] головоньку за п’яницю” [246; 9], оскільки “люди не знають, яка кому доля суджена” [246; 10], і, беручи в приклад себе: “Тож от я: пішла заміж; ні я свого чоловіка перед весіллям не бачила, ні він мене; батьки заручили й повінчали” [246; 10] - і жили не гірше від інших. Як каже О. Кобилянська в повісті “Земля”: “Жінка призначена чоловікові, як смерть від бога” [123; 17]. Натомість кума звинувачує матір, що та могла передбачити нещасливе заміжжя дочки, але не зробила цього, покладаючись на “сліпу” долю. В оповіданні М. Рошкевич “Таку вже Бог долю судив” описується трагічне життя жінки-селянки: одружена з нелюбом, складні стосунки в родині (“крадене” кохання з іншим чоловіком), моральний осуд односельчан, проте героїня виявляє покору і готовність прийняти все, як є. “Видиш, яку мені Бог долю судив, - але дякувати Богу і за то” [195; 175], - говорить селянка перед смертю. У ранньому оповіданні “Доля чи воля” О. Кобилянська роздумує над тією ж проблемою: що є людина - мізерна піщинка в руках провидіння чи будівничий власного життя?

Грицько Григоренко дуже вдало сформулювала в творі “Хівря язиката” фаталістичну суть селянського менталітету. Розмірковуючи про гірку жіночу долю, героїня підсумовує: “Живуть більш того, що нещасні, ніж щасливі, живуть люди на селі й не питають: нащо, для чого? Та що ж питати? Так бог дав - та й вже!” [45; 109].

Світ селянства, який постає в творах Грицька Григоренка, Дніпрові Чайки, Л. Яновської, О. Кобилянської далекий від ідеалізованого селянського

раю етнографічно-побутової школи Ганни Барвінок, Т.Сулими, М.Проскурівни і близький до “мужицтва” В.Стефаніка, Марка Черемшини, С.Васильченка, А.Тесленка. У них бачимо жахливу деміфологізацію селянського світу, що можна означити як тенденцію модернізації літератури. “Моральний розклад, здичавіння, брехню, заздрість, роз’єднаність, егоїзм, бійки, пияцтво, страшне становище хворих і старих – “зайвих ротів” у родині, - ось що бачать молоді письменники на селі” [107; 137], - пише Н.Калениченко. Такий погляд принципово відрізняється від ідеальних перспектив позитивістичної літератури.

Ідеалізація замінюється деміфологізацією, що найяскравіше оприявнюється на рівні зображення жіночих персонажей. Ідеалізовані Марусі, Катрусі і т.д., позначені повною імперсональністю, змінюються показом жіночої долі через власне бачення жінками свого становища. Хоча в творах і простежується авторська настановка на співчуття, наприклад, як це помічено в оповіданнях Грицька Григоренка: “змальовуючи образи жінок, письменниця помітно зм’якшує тон, добирає тепліші фарби” [269; 91], - однак письменниці намагаються відійти від традиційного побутописання з акцентуванням на позитиві й дати нове бачення селянської приреченості і безперспективності.

Найчастіше носіями авторського голосу стають жіночі постаті, які засуджені на вічний послух і покору. Система цінностей нівелюється страшною матеріальною скрутою, як показано у творах Л.Яновської, “поміж людей, що вважають право на життя тільки доти, поки є сила робити, поміж таких людей ніхто не питається, чи є снага робити, чи не через край важко дається той шматок хліба?” [282; 31], людина приречена на самотність та безправ’я. Все життя жінка перебуває у ситуації залежності: голодне дитинство, коротке дівування, жорстокий шлюб, немічна старість і безпросвітна робота. “Чорт їх знає, тих жінок, як вони все терплять, та терплять, та роблять, як худоба! От сидить, як у мурашиній кучі, то з того, то з другого боку робота їх скубе, кричить: “Роби мене, роби”, а тут діти, а там чоловік в іншій п’яниці - лупцює її чим попало, тьху! Їх наче коноплі, тіпають, а вони все мовчать або полаються, наче собаки побрешуть, та й знов тихо!..” [45; 201], - говорить герой оповідання

Грицька Григоренка.

Така картина постає і в оповіданні Н. Кибальчич “Ганнине кохання”. Система цінностей у селянському середовищі базується на думці оточуючих, і головним критерієм є працелюбність жінки. Ганна намагалась в роботі зарекомендувати себе якнайкраще, але з часом приходять відчай і безнадія: “Справді ж, діла довіку не переробив! Тепер дбати собі на віно, потім дбати про чоловіка, для дітей. Відпочинку ніколи не буде! Робиш, робиш, ніколи підвестися, ніколи вгору глянути! І не гуляла, і не молоділа, а все працювала” [113; 9].

Проте жінки не здатні на протест, і не тому, що не мають причин до бунту. Вони не знають інших моделей життя, ніж ті, які ілюструють їх матері, які, у свою чергу, наслідують наступне покоління і т. д.

Сучасна американська дослідниця Шейла Бенхабіб у книзі “Відшуковуючи себе: стать, суспільство і постмодернізм в сучасній етиці” (1992) розглядає проблему пошуку самоідентичності в гендерному розрізі. Вона приходиться до висновку, що “статева ідентичність чоловіків базується на принципі відмови, відокремлення, віддалення від первинної ідентифікаційної моделі матері... Тоді як жіноча ідентичність носить більш неперервний характер, материнська модель для наслідування так і залишається вихідною, її параметри можуть дещо змінюватися, але навряд чи будуть повністю відкинуті” [цит. за: 254; 48]. Жінка знаходить себе лишень в інституті шлюбу. Саме заміжжя сприймається як необхідна і до того ж єдина умова самореалізації: “І хто таки в світі бачив, щоб дівка заміж не пішла, як вона молода та здорова?” [45; 106] - дивується Хівря, героїня оповідання Грицька Григоренка “Хівря язиката”.

У селянському середовищі кардинально розділені поняття кохання та заміжжя. Як каже один герой Н. Кибальчич: “то був шлюб, а це гульня” [113; 8]. У творі “Ганнине кохання” авторка розкриває історію любові дівчини Ганни, якій не судилося вийти заміж за коханого. Однак з часом вона зрозуміла, що чоловік був би з нього нікудишній, і все, що сталося, - на краще. Вона має

родину і господарство, а це в селянському світі набагато важливіше за почуття.

У літературі кінця XIX - початку XX ст. розвінчується міф про ідеальне патріархальне подружжя, побудоване на паритетних умовах. Авторки показують жахливі картини людської нерівності і безправності, які, що найстрашніше, сприймаються як належне обома членами подружжя. Родина виступає головною інституцією патріархату. Як пише Кейт Мілет: “Традиційно патріархат надавав батькові право майже абсолютної власності над дружиною чи дружинами та дітьми, зокрема й просто фізичної наруги, а часто навіть убивства і продажу. За класичного патріархату чоловік як голова родини - водночас і батько, і власник у системі, де власність - його родичі” [170; 64-65].

Український варіант патріархату має свою специфіку. Жінки потрактуються М. Богачевською-Хомяк як “підвладна група підвладного народу” і тому є двічі знедоленими [15; 16]. Так само і Н. Зборовська виводить подвійне поневолення жінок із комплексу меншовартості бездержавного народу: “Український варіант полягає в неповноцінності чоловічої незалежності: жінці доводиться підкорюватися сто раз гнобленому чоловікові” [94; 61].

В оповіданні Грицька Григоренка “Хівря язиката” жінка з розумінням ставиться до чоловіка, який її час від часу б'є: “Якби чоловікові ще й жінки не вільно було побити, то був би він уже зовсім нещасливий, бо в зборні йому одвічали: гроші в казну плати, або зборщиком, або чим поставлять - служи, в москалі йди, як час прийде, - треба хоч вдома душу одвести” [45; 112].

Отже, жінка в шлюбі залишається все в тій же іпостасі жертви, і навіть діти не в змозі зробити її повноцінною людиною. Вони ще більше поглиблюють жіночі страждання, - материнство стає прокляттям, “і більше вони (діти - М. К.) горя дають, ніж радості, того інший раз бажається, щоб слабе вмерло, а живе не вродилося, бо така ж сама й їх доля буде, як у матері, терпіти та боліти” [45; 107]. Материнство, яке має вивищувати і ошчасливлювати, навпаки, упокорює і знищує. У більшості випадків такі ситуації детермінуються соціальними умовами: бідність, робота, земля, соціальна нерівність.

В оповіданні Любові Яновської “Злодійка Оксана” по-новому інтерпретується давня тема покритки. Стосунки з Олексієм сирота Оксана сприйняла як друге народження: “вона почула в собі надзвичайну силу, почула себе справжньою людиною...” [282; 33], - і тому народження дитини стало для неї єдиною втіхою і надією в житті. Як слушно зауважує Г. Сінько, “письменниця відступає від традиційного трактування цієї теми. Трагедію Оксани вона бачить не в тому, що та стала покриткою, а в тому, що нещасна покритка не має права навіть на вигорюване, вистраждане щастя материнства” [225; 30]. І причиною цього є не моральні табу, як це розкривається у попередній літературі, а скрутне матеріальне становище.

Дискурс материнства дуже часто в жіночій прозі потрактовується у плані протистояння з державою. Це стосується теми рекрутства. У творах Лесі Українки “Одинак”, Грицька Григоренка “Доля”, О. Кобилянської “Лист засудженого вояка до своєї жінки”, “Юда”, “Земля” служба в армії постає як страшне прокляття для всієї родини, і цей мотив близький до традиційного потрактування цієї теми у Ю.Федьковича, В. Стефаника, О.Маковея, Марка Черемшини та ін.

Апарат державної влади сприймається як чужорідний елемент, ворожий камерному селянському світу, як уособлення зла і кари. Саме так розцінює Марійка (“Земля” О. Кобилянської) необхідність віддавати до війська сина і відповідає материнським прокляттям: “Ті, що його відібрали, бодай би ніколи не зазнали радості з своїх дітей! Ті, що придумали військо та се, щоби сини покидали родичів у найкращому віці, бодай би і в гробі не найшли супокою, а тих, що видумали війну, нехай бог скарає, нехай їх тяжко скарає! Землі нехай наїдяться і най подавляться, кров’ю най уп’ються, коли їм уже чого іншого замало на оцім світі” [123; 42]. Публічний світ сприймається як загроза материнському родинному світу.

А. Гуляк, аналізуючи оповідання Грицька Григоренка “Доля”, зазначає: “Григоренківське в жіночій темі - це ідея бездонних можливостей жінки-матері, одержимої любов’ю і жалем до сина. Це пафос авторського пієтету і

здивування перед силою жінки... Оця глибока і сліпа материнська любов - її щастя і трагедія, її сила і немічність” [25; 155]. Матір відчуває гостру вину перед сином, що не змогла вберегти, захистити його від зовнішньої загрози. Але одночасно - почуття сорому, за те, що в якийсь момент вона поставила на перше місце себе, а не дитину, зрадила себе як матір на користь себе жінки, вийшовши вдруге заміж. Вона не змогла зректися всього заради любові до сина - і тому приречена на вічне каяття: “Якби можна було вмерти й тим діло підчинити, то Горпина і вмерла б, хоча за життя вона ... цупко трималась, як гілля за дерево, а вмерла б зараз, їй-богу, коли б було треба, так цим же, як слізьми, не допоможеш!” [45; 142]. Коли говорити про другий шлюб, то його мотивацією є аж ніяк не любов, почуття, а виключно матеріально-практична вигода: жінці складно самій вести господарство, а чоловіку - виховувати дітей. Тому син у кожному випадку залишається єдиним предметом обожнення і любові, як і в ранньому оповіданні Лесі Українки “Одинак”. Фабула і проблеми подібні до попереднього твору: Іваниха після смерті батька Корнія вийшла заміж за вдівця з дітьми, а Корній уже не має права звільнення від армії як одинак, тому йде до війська. Мати вишукує різні способи, аби звільнити сина, однак марно, і залишається лише гірке каяття за другий шлюб: “Ой, нащо ж я за той заміж пішла. Ліпше ж би мені бути вік удовою, як тепер без мого синойка, без мого сокілойка...” [246; 105].

Попри всі наведені схожі риси, існує й принципова відмінність: Леся Українка в дусі традиційного народництва і національної ментальності сакралізує образ матері, і, відповідно, її стосунки з сином розглядаються як вияв взаємної любові. Грицько Григоренко вбачає навпаки - ненависть: Яків звинувачує матір у своїй рекрутській долі і, як може, мститься їй: виганяє з дому, б'є, знущається, ображає: “І чого було вдруге заміж іти? Вже ж не молоденькі були, та й так без чоловіка гуляли, аже ж Петрусь (старший брат - М. К.) - байстрюк був!” [45; 140]. Від вивищення і обожнення не залишається й сліду - повна профанація традиційного культу матері. “Руйнування цього надмірного материнського комплексу, заперечення сакрального синівського

служіння, переосмислення патріархальної ієрархії вартостей” [1; 48] слушно потрактовується В. Агеєвою як важлива риса модерністського дискурсу. Цей мотив присутній в М.Коцюбинського (“Лист”, “Що записано в книгу життя”), Л. Яновської (“Городянка”), А. Кримського (“Андрій Лаговський”), Грицька Григоренка (“Старий-молодий”, “Хто кого?”, “Ніяк не вмре”) і найтипніше у творчості О. Кобилянської. Т. Гундорова означила проблему материнства в її творах як “материнське божевілля” [59; 191-197]. Ця тема добре розроблена у вітчизняному літературознавстві [див.: 1, 59, 180]. Цікавою видається інтерпретація “Землі” Г. Нікітчиною з погляду психоаналізу. Дослідниця вважає, що “... характери братів і сам конфлікт вирішальним чином визначаються матір’ю... Її несвідома материнська любов легко переходить у свою протилежність, своєю любов’ю-ненавистю вона губить все найдорожче, що мала в житті” [180; 9]. Подібний мотив зустрічаємо й у новелі “Вовчиця”, а також в багатьох творах із життя інтелігенції – “Ніоба”, “Через кладку”.

У жіночій прозі простежуються спроби порівняти долі жінок із нижчих та вищих верств суспільства. У Грицька Григоренка зустрічаємо ідеалізоване сприйняття селянином панського життя. Старий Мирон, герой оповідання “Батько”, шкодуючи дочку, яка невдало, на його думку, вийшла заміж, розмірковує: “От якби у нас так, як у панів, що дівка може й зовсім не йти заміж: живе собі при батькові й горенька мало!.. Ні, де ж таки, то вже дівоче діло заміж іти, так і слід, та якби так за жінками упадали, як наш молодий панич, що недавно оженився: і руки жінці цілує, і в вічі дивиться, а раз їй-богу, бачив сам, як він навколюшках перед нею стояв, наче перед образом, - кумедія!.. У нас жінку часом хоч і жалуєш, та все ж таки волі не даєш, бо жінка, як-не-як, дурніша за чоловіка, дурніша і слабіша” [45; 222-223]. Іншу точку зору пропонує Н. Кобринська у творі “Задля кусника хліба”. Панночка Галя, замучена умовностями й обмеженнями вищого світу, заздрила сільським дівчатам, які, хоч і мають більше роботи, але, на перший погляд, почувуються більш розкріпаченими й незалежними. Але дуже швидко перед дівчиною пасторальна картинка повернулася іншим боком, тотальне розвінчання

ідеального селянського міфу постало через жахливу картину людського приниження: п'яний чоловік бив дружину, “і всі її думки про ліпшу долю сільських жінок замінилися в страх і гидоту” [127; 43].

У повісті Н. Кобринської “Ядзя та Катруся” та оповіданні Лесі Українки “Приязнь” проблема жінки в тогочасному середовищі розкривається через порівняння доль двох героїнь. Тому твердження критика стосовно повісті Н.Кобринської, що “соціальна полярність двох середовищ, до яких належать героїні, зумовила і психологічну протилежність їх характерів, які розкриваються шляхом порівняльної характеристики” [69; 15], видається слухним для обох творів. І попри те, що авторки по-різному розуміли поняття фемінізму, акценти в трактуванні жіночих доль розставлені однаково.

Н. Кобринська розповідає про двох молочних сестер - довгоочікувану панську дитину Ядзю і селянську сироту Катрусю. “Коли Ядзя проживала, мов вазонова цвітка, переносена з покою до покою, від вікна до вікна, залежна від догляду вельми доглядаючої її руки, - Катруся, як дика хопта, росла власним промислом і власними силами” [127; 79]. Ядзя виросла в гарну дівчину і знала лише одне завдання - ввіймати відповідного жениха. Вона потрапила в пастку тогочасних суспільних умов. Як зазначає Е. Шовалтер: “Жінка творить свою ідентичність, підбираючи собі одяг, вона ж творить свою історію, вибираючи собі чоловіка” [цит. за: 62; 43]. Шляхетний гонор не дозволяє одружитися з лікарем, до якого була прихильна: “Ох, кілька її коштувало сили, кілька моці, щоби убити всі живіші в собі пориви свого молодого організму, коли мимо її волі на самоті мерещилася перед нею здорова стать молодого лікаря” [127; 68].

Однак “чиста шляхоцька кров” виявилася сильнішою за емоції, почуття, бажання, інстинкти, - і жениха втрачено. Вона заздрить простоті і примітивності любовних стосунків селян, де найбільшою перешкодою є кулак матері і відсутні “... ті скомпліковані виображення їх інтелігентної верстви, що мов тоненькою павутиною опутують поняття і чувства” [127; 70]. Хоча і в цьому випадку бачення селянського світу виявилася міфом, бо добродійство панночки було розцінене як привід до пошуку жениха. І хоча весілля з паном



Адамом все-таки відбулося, однак Ядзя назавжди позбулася ілюзій про “ідеальне” селянство. Цей аспект зближує повість Н. Кобринської з оповіданням М. Косача (Обачного) “На огнище прогресу”.

Доля Катрусі не є також щасливою. Хоча вона і змогла завдяки своїй вроді, вдачі і працелюбству привабити багато женихів, вийти за власною волею заміж і народити дітей, однак недовгим був її родинний досвід - чоловік помер, а вона вдруге заміж не поспішала, “воліла, отже, сама до якогось часу бідувати, хоч як їй гірко було, доки бог не наверне такого, як сама хоче” [127; 109]. Попри різні причини, долі двох жінок є однаково трагічні, оскільки над ними все одно тяжіють якщо не суспільні умовності (Ядзя), то матеріальні проблеми (Катруся). Подібно розставлені акценти і в оповіданні Лесі Українки “Приязнь”. У творі йдеться про дитяче товаришування панночки Юзі та селянки Дарки: якщо дітьми вони не усвідомлювали соціальної нерівності, то з часом між ними утворилася прірва. Закінчуючи твір повноліттям дівчат, авторка виразно показує різницю життєвих перспектив: якщо Юзя “нагадувала пташку, але приборкану, з прихованою на дні погляду мрією вирватись кудись на волю або в ширшу клітку” [246; 253], то “Дарка вже подолала “шіплю”, зжилася з півголодом, виросла з “няньки” та “підпаска” в дівчину-робітницю і несвідомо, але живо, цілою своєю істотою тішилася з свого молодого життя, з молоді, але вже загартованої сили, винесеної з трудного дитинства, наче скарб із пожеги” [246; 241]. У детальному плані-продовженні “Беруть у двір Євцю...” Леся Українка, виходячи з попередньої психологічної характеристики і окреслює долю дівчат: Юзя так і залишалася заручницею стереотипів свого класу, вони виявилися сильніші за почуття і симпатії до панича. Дарка ж, пройшовши через складні випробовування злиднями і несправедливістю, знайшла в собі сили розірвати стосунки з одруженим Данилом і, заробивши грошей, вийти заміж за молодого хлопця. Авторка, безперечно, підтримує міф ідеальної селянської родини: злидні можна перемогти чесною працею, брак любовних почуттів компенсувати взаємною повагою й народженням дітей. Дарка - щаслива і всім задоволена, бо своїм життям заслужила на гармонійне

подружжя, тоді як Юзя приречена на самотність, бо не змогла протистояти обставинам.

Можна стверджувати, що життя жінки-селянки зображено з одного боку як продовження сільськоцентричної традиції, а з іншого боку з модерною спробою деміфологізації патріархальних цінностей.

### ***3. 6. Алегоричні постаті жінок***

Відмінною тенденцією в жіночій прозі означуваного періоду є тяжіння до алегоричних символічних образів. Особливо популярним є образ метелика. За грецькою міфологією, Психе - метелик - є втіленням людської душі. А італійський композитор Джакомо Пуччіні навіть створив оперу “Мадам Батерфляй”, синтезувавши музичну стихію та образ-символ метелика. М.Коцюбинський створив новелу “Лялечка”, де зобразив вчительку Раїсу, якій в силу соціальних причин так і не вдалося реалізуватися і перетворитися з лялечки на метелика. У доробку Лесі Українки, Любові Яновської та Христі Алчевської є твори, які називаються “Метелик”.

В оповіданні Х.Алчевської метелик є самоназвою головної героїні, яка “як метелик... тяглася ... душею до світла. Хотіла жити. Серцем жити, як каже Шевченко. І... опалила крила” [4; 360]. Світло символізує повноту життя, нові перспективи, самореалізацію. Цей політ на світло кохання є найяскравішою сторінкою життя героїні, екзистенційний досвід, до якого героїня багаторазово повертається. І хоча перша спроба виявилася невдалою, але досвід бунту з часом може відкрити нові перспективи. Прикметним у творі є намагання авторки знівелювати власне гендерний конфлікт. Безвідповідальність і зрадливість професора виводять його поза межі маскулінного світу і маркують кастою митців. Виправдовуючи “нечоловічу” поведінку, пані Ланевська говорить: “... як часто буває з творцями художніх цінностей, він за деякий час захопився чимсь іншим, а до неї збайдужів” [4; 360]. Героїня демонструє відсутність опозиції до чоловічого простору і водночас деконструкцію міфу про жіночу солідарність. В трагічній долі вона звинувачує не фатального чоловіка, а

свою суперницю - дружину професора. Вирішення проблеми невлаштованості жінки в світі значною мірою зумовлюється суб'єктивним досвідом Христі Алчевської. Вона протягом багатьох років була заручницею трагічного кохання до О. Покровського, який юридично не міг розлучитися з душевнохворою дружиною. Христя Алчевська розпачливо писала у листі до О. Кобилянської: “Чи я винна, що люблю, або мушу від того терпіти спокійно цю колізію? А чому жінка повинна заважати праву любити й не обманювати себе й іншу?.. Чи повинна я з-за неї та через ню гинути?.. коли це отруєє моє ще повне сил молоде життя?” [4; 478]. Отже, матриця біографізму накладається на художнє осмислення дійсності, проектуючи суб'єктивну концепцію у русло екзистенційних проблем. Тому, як пише дослідниця Л. Грузинська, у творах Х.Алчевської постає “світ жінки-інтелігентки, сповнений прагнення гармонії у людських стосунках та особистого щастя і щирим бажанням збагнути довколишнє суспільне життя, жінки, безумовно, одвертої, довірливої, що не приховує від читача найтоншого поруху своєї душі” [48; 9].

В оповіданні Лесі Українки символ метелика розкривається через протиставлення з лиликом, який уособлює пасивність, байдужість, міщанську обивательську мораль. Метелик натомість - активну життєву позицію. Він летить на світло, і світло його спалює, але в його житті був безумний політ як граничне переживання повноти життя. Твір написаний у формі казки для дитячого журналу “Дзвінок”, і цим пояснюється певна схематизація. Асоціативний образ метелика Леся Українка планувала використати у драмі, яка пізніше отримала назву “Блакитна троянда”, а спершу називалась “Нічні метелики”. Головні герої інтуїтивно летять за щастям, однак воно виявляється химерою, а цінністю є сам процес взаємопізнання .

Протест людини проти пригноблюючих родинних стосунків є наскрізним мотивом оповідання Л. Яновської “Метелик”. Авторка присвятила цей твір своїй матері Марії Боголюбцевій і зобразила в ньому шлюбну драму своїх батьків. У оповіданні вибудовується модель тогочасного родинного життя в алегоричних образах. Іван Іванович упіймав метелика, і в цьому йому

посприяли такі помічники, “як те лихо, як горе, як бідність, як смерть” [282; 143]. Метелик виявився небуденним, занадто яскравим і свавільним. Тоді Іван Іванович з приятелем “позчищали борошенце на крилах”, яке додавало метелику неповторності і сили. Метелик упокорився, а чоловік залишився задоволений: “Естетик, прихильник краси та гармонії, він щиро радів, що на крильцях метелика не видно ніякої вади, немає тих неприємних плям, виразок, що кидаються у вічі кожному” [282; 145]. Однак метелик не виправдав сподівань Івана Івановича і під впливом “жінки в білому”, яка наснилася, полетів до сонця, але впав у калюжу, знесилений своїм господарем. Такий сюжет є відгуком не лише на власну родинну ситуацію, а й проекцією складної суспільної проблеми - коли жінка намагається вийти поза межі приватного дискурсу і реалізуватися як громадянка. Видається слушним запозичити слова О.Сойки, сказані з приводу героїнь О. Кобилянської: “Певне на ширшу міру... це могла бути й історія кожної другої сучасної жінки, що ступала подібним шляхом” [230; 4].

В О. Кобилянської постать жінки моделюється через “малі, тонкі жіночі руки” (оповідання “Що я любив”). Розповідь ведеться з чоловічого голосу. Повторюється уже згадувана ситуація: герой любить “смисли чистоти”, який уособлюють ці руки, і всіма силами намагається контролювати їх, подаючи це як турботу: “Я хотів їх доглядати, як дорогоцінне каміння на деяких з моїх улюблених перснів, що - коли наблистілися вже доволі і я налюбувався досить їх правдивою красою - мусили вертати в дороге etui (футляр), виложене шовком і оксамитом, і ждати хвилі, в котрій лиш моя рука знов займеться ними...” [123; 321]. Зведення жінки до ролі об’єкта обсервації і моделювання - це інверсія відомого образу “Прекрасної дами”, поданого через перспективу рук. Таку форму стосунків Е. Фромм характеризує як садизм - намагання знеособити інших, коли людина уярмлена сприймається як річ для використання та експлуатації, а не як людська істота, яка є цілню сама для себе. “М’яка” форма садизму набуває ознак любові - добрий садист бажає своєму об’єкту всього найкращого, однак за жодних обставин не дозволяє йому бути вільним і

незалежним, оскільки це виключає той факт, що об'єкт належить садисту [див. 262; 35-36]. Тому ситуація, коли об'єкт не виправдовує сподівань, сприймається героєм як крах усієї системи цінностей, претензія на самодостатність видається бунтом проти власного добра. Каталізатором як у творах Лесі Українки, так і в Л. Яновської, виступає сонце, яке дозволило рукам здійснити неможливе: “і, зібравши всю свою силу, збилися в кулак і вдарили мене так сильно в груди...” [123; 322]. Імовірно, що ті руки належали улюбленій героїні О.Кобилянської, бо “не мали типу товпи” [123; 321], однак виявилися здатні на рішучі вчинки. Цікавою видається спроба письменниці показати ситуацію з перспективи іншого, намагатися зрозуміти, що відчуває і бачить чоловік. Таких прецедентів в українській жіночій прозі небагато, оскільки жінкам важливіше виявити своє бачення світу.

Складним символічним підтекстом позначені твори О.Кобилянської “Сліпець” та монолог-відповідь Лесі Українки “Сліпець”. Дослідники одностайні в тому, що нариси О.Кобилянської мають автобіографічні джерела і написані під впливом стосунків з О.Маковеєм. Про це, зокрема, писала і Леся Українка: “Хоч ведмідь “Сліпця” не зрозумів, то ще то не значить, аби й ніхто не міг зрозуміти, то видно з того нарису, що тут приложений до листа. Чи так? Хтось не міг утриматись, щоб того не написати, і ліг, і не встав, поки не написав” [246; 346]. Має рацію Л.Кулінська, відзначаючи інтимність, камерність цих творів [147; 92]. Обидва твори містять безліч підтекстів і прихованих прочитань, в них символічно обмірковується наскрізна проблема модерної епохи з її одержимістю, пошуком ідентичності й сенсу буття. “Коли я йду з місця на місце, я чомусь вперед себе простягаю, розкарячую пальці, піднімаю голову... здається мені, ось-ось сонце вловлю. Хоч знаю, що сонце не дасться вловити, бо ж воно Сонце! Гадаю - ось-ось сонця діткнуся, а раптом дотикаюся милостині” [124; 358], - пише О.Кобилянська. “Я візьму з її рук важкий, колючий костур, що дали їй добрі “товариші”, і кину його геть межі дрова і візьму її під руку, і підемо так, як ходили колись по садочку. “Милості” нам не треба, ми можемо працювати хоч щось - і буде нам так, наче ніхто

нікого не проводить, а що просто ми йдемо - сами, але поруч” [246; 199], - відповідає Леся Українка. Л. Мірошніченко у “Коментарі до епістолярного тексту” говорить, що письменниці “написали такі прозорі художні етюди під назвою “Сліпець”, створивши узагальнений образ своїх стосунків” [171; 228]. Попри слухність думки, складно погодитись з означником “прозорі”. Доречним видається підкреслити опозицію хворого тіла та мужньої, гордої душі, що було як лейтмотивом творів, так і трагічною реальністю.

В українській прозі кінця XIX - початку XX ст. тяжіння до модернізованої форми реалізується через символістичну поетику. Однак проблеми, інтерпретовані в таких творах, суголосні загальним тенденціям жіночої прози: емансипація особистості, опозиція тілесного та духовного, потреба в публічній діяльності, обмеженість родинної реалізації, необхідність товариства й одночасно оберігання ідентичності.

Жіноча література в культурній ситуації модерну була явищем надзвичайно симптоматичним. Це стосується, зокрема, концепції альтернативного героя, яким у письменниць став жіночий персонаж. Варто відзначити принципову відмінність нової героїні від репрезентацій у попередній традиції. Чоловіки намагаються розглядати жінку в літературі як “збільшоване скло”, через яке маскуліність зростає до небачених розмірів і чоловік вивисується на фоні маргіналізації жінок. Звідси такий поширений в українському культурному каноні модус жінки-жертви. Натомість у жіночому письмі, яке, по суті, є розповіддю жінки про себе, героїня постає вже як суб’єкт активної дії. Емансипаційні тенденції тогочасної епохи найвиразніше сфокусувалися саме в концепції головної героїні, яка, власне, й стає носієм авторської свідомості. Можна простежити певну внутрішню еволюцію такого персонажа в плані побороення гендерних стереотипів. Спочатку жінка цілеспрямовано завойовує типову чоловічу сферу активності, реалізуючись як особистість. Однак з часом емансипація ставить перед нею подвійну вимогу: залишаючись закоріненою в сферу приватного, вона не може стати

повновартісним членом суспільства. Як наслідок, героїня репрезентується як особа надивовиж “розірвана” , “дихотомічна”. Письменниці піддають ревізії навіть сферу материнства, яка ще зовсім недавно вважалася сакральною. У нових умовах репродуктивна функція перестає бути універсальним призначенням жінки і часто розглядається як перепона до реалізації особистих стратегій людини. Шлюб, любов - уже також не самоціль, а швидше одна з частин внутрішньої дихотомії. Загалом моделювання бінарних ситуацій є прикметним для жіночої естетики. Крім названих, поширеною є опозиція духовність/тілесність. Тілесність перестає розглядатись як єдина вартість жінки і переходить у фазу відчуження жінкою власного тіла. Героїні намагаються актуалізувати для зовнішньої рецесії свій внутрішній світ, проте чоловіки традиційно воліють лише “гарненьку оболонку”. Загалом же чоловічі персонажі здебільшого програють жінкам у силі характеру та здатності до активних дій. Ще одна опозиція - етика/естетика виявляється не настільки кардинальною, як у попередніх традиціях. Жіноче письмо пропонує новий погляд на світ і тяжіє до накладання цих категорій. Можна пояснити це тим, що модерні героїні в більшості випадків належать до каст митців, а отже, естетика проголошується гаслом життя. Музичні образи й алегоричні персонажі в творчості письменниць підпорядковуються емансипаційній ідеології. Обігрування селянської тематики також зазнає певних змін: письменниці деконструють образ селянства як ідеалізованого носія духу нації. Натомість авторки викривають патріархальний устрій культури, де жінка змушена підкорятись підкореному державою чоловіку. І героїня робить це, бо не усвідомлює іншої перспективи і не бажає чинити опору, адже це означає автоматично стати на бік ворога чоловіка - держави. Однак констатація пригнобленого стану жінки уже може розглядатись як перший крок до визволення. Жіночий персонаж вписується в парадигму модерних героїв цієї епохи.

## ВИСНОВКИ

Інтерпретація складного і суперечливого періоду українського модернізму з гендерної перспективи з врахуванням жіночого досвіду відкриває нові грані цієї епохи і становить важливу сторінку історії української літератури. Розгляд жіночої прози як цілісного явища дає змогу виокремити специфічні аспекти жіночого письма і альтернативну модель модерної епохи. Адже саме творчість жінок як актуалізація “іншого” суголосна деконструктивній естетиці модернізму, а емансипаційні тенденції доби найорганічніше втілюються саме в жіночих текстах, бо відповідають прагненням самих авторок.

Одночасно з поживленням творчої активності жінок-письменниць в кінці XIX – на початку XX ст. в періодиці заявляються перші критичні відгуки на цей процес. Прикметно, що оцінки часто бувають кардинально протилежними, що почасти відображає неоднозначність сприйняття емансипаційного руху в суспільстві і реакцію публіки на руйнування гендерних стереотипів у суспільстві. На жаль, феміністична традиція у зв'язку із суспільно-політичними умовами була перервана, і лише в останні десятиліття відновлюється зацікавлення емансипаційними стратегіями і їх текстуальним оприявленням. Це пояснюється актуалізацією новітніх методологій і, зокрема, феміністичної критики, яка на сьогодні є чи не найпродуктивнішою у рамках постколоніальних студій. І хоча сучасне літературознавство поки що не виробило власної феміністичної школи, однак інтеграція західних ідей на вітчизняному ґрунті здійснюється успішно. У дисертації ми послуговувались типом феміністичної критики, який прийнято називати гінокритикою – це інтелектуальна стратегія, яка зосереджує увагу на жіночих текстах як самодостатній моделі світу. Водночас, прийнятною для типологізації українського літературного фемінізму виявляється схема, запропонована Е.Шовалтер: жіночна фаза, феміністична фаза, жіноча фаза, що свідчить про подібність вітчизняного та світового культурних пошуків.



Перший етап літературного фемінізму характеризується намаганням жінок долучитися до культуротворчих процесів, узурпуючи чоловічу модель поведінки. Оскільки патріархальне суспільство не здатне визнати за жінкою право на творчість – авторки на психологічному рівні відчували власний переступ і відображали це в біографічних матеріалах. Можна вважати, що чоловічий псевдонім найлегший шлях до “вписування” жінки в традиційний канон. Власне цим шляхом пішла і зачинателька української феміністичної традиції – Марія Олександрівна Вілінська. Її протонародний псевдонім Марко Вовчок видається доречним лише для раннього доробку, тоді як пізніше письменниця зосередила увагу на художньому осмисленні життя інтелігенції. Проте наскрізний мотив залишився незмінний – це зображення драматичності жіночої долі. І біографічний досвід авторки, і творча концепція дозволяють вести мову про суголосність з європейськими феміністичними тенденціями.

Період кінця ХІХ - початку ХХ ст. можна означити як жіночий ренесанс. У вітчизняному соціокультурному просторі з’являється численна група жінок: Христя Алчевська, Грицько Григоренко, Катря Гриневичева, Дніпрова Чайка, Надія Кибальчич, Ольга Кобилянська, Наталія Кобринська, Уляна Кравченко, Наталка Полтавка, Олена Пчілка, Наталія Романович-Ткаченко, Людмила Старицька-Черняхівська, Леся Українка, Любов Яновська, Євгенія Ярошинська, які заявили про себе як письменниці і громадські діячки. Творчість стає для жінок способом самореалізації, досвідом пізнання світу, шляхом подолання маргінального місця жінки в патріархальному просторі, формою втечі від трагічної буденщини. Можна виокремити декілька специфічних рис інтелектуального фемінізму цього періоду:

- оприявлення ідей соціального руху за визволення жінки на текстуальному рівні в творчості письменників;
- протиставлення чоловічих і жіночих цінностей на культурному і соціальному рівні;
- накладання національної та феміністичної стратегій із тенденцією маргіналізації останньої;

- початок нової жіночої мистецької традиції, яка ґрунтувалась на своїй інтересі і на представлення власного досвіду;
- суголосність ідейних пошуків жіночої літератури модерним філософським концепціям.

Вихід альманаху “Перший вінок” (1887) можна трактувати як епохальну подію, оскільки багато жінок змогли презентувати себе як митців і, одночасно, ідентифікуватись з певним інтелектуальним колом, що в умовах гендерної та соціально-політичної маргінальності було дуже важливим.

Треба зазначити, що активне залучення жінок в культурну сферу співвідноситься також і з модернізаційними процесами в мистецтві. Жіноча творчість постає як спроба оновити естетичну парадигму традиційного народницького дискурсу. Контroversійність жіночої прози накладається на ідеологію неоромантизму, який співвідноситься з феміністичним мисленням, зокрема, в творчій практиці Ольги Кобилянської та Лесі Українки, і оприявлюється як емансипаційна модель. Саме романтизм як естетичне підґрунтя притаманний творчості жінок на психологічному рівні і максимально відображає світоглядні концепції того часу на рівні нового героя: винятковий характер, інтелектуально розвинена особистість з рецесією самодостатності, з устремлінням в майбутнє, з внутрішньою свободою і усвідомленням власної вибраності. Щоправда, в естетичній системі більшості письменниць, як і загалом в тогочасному мистецтві, простежується певна еволюція від реалістичного напрямку в бік модерного стилю.

Варто зауважити, що опозиція модернізм/народництво не вичерпувала протистояння в культурній ситуації кінця XIX - початку XX ст., до неї ще додавався і гендерний аспект. Критики здебільшого не сприймали ціннісних систем, відображених у жіночому письменстві, і нищівно розвінчували їх, що, в свою чергу, змушувало жінок захищатися псевдонімами. За умови відсутності повноцінного критичного дискурсу важко переоцінити значення І. Франка, який взяв на себе опіку над молодими авторками і підтримував їх намагання реалізуватися як письменницям (хоча подекуди метр відверто намагався

“скоригувати” їх хист у реалістичне русло). У такій ситуації значно зростає роль особистісних стосунків як компенсації публічної полеміки та відшукування одностумців. Дружба між жінками-письменницями (Ольга Кобилянська – Леся Українка, Євгенія Ярошинська, Христя Алчевська; Леся Українка – Надія Кибальчич, Грицько Григоренко, Людмила Старицька-Черняхівська) була необхідною на психологічному рівні як спосіб віднайдення власного “Я”, подолання культурної відчуженості, невпевненості в собі, сумнівів стосовно мистецької спроможності. Зростає також і роль біографічного фактора в творчості. Модерний біографізм кардинально відрізняється від попередньої традиції. Замість ідеї примітивного накладання дат, постатей, подій із життя автора на літературу, мова йде про пошук митцем духовної самоідентифікації у літературних проєкціях. Це актуально саме для жіночої творчості, адже сповідальна стильова манера стає прикметною рисою прози саме цього періоду. Важливим є ще один аспект: авторки звертаються до особистого досвіду не лише як до досвіду індивідуума, а як і до досвіду жінки, тобто статево детермінованого, хоча і не завжди усвідомлюють це.

Так, Леся Українка всіляко відмежовувалася від декларативності феміністичних постулатів, навіть відверто засуджувала “жіночий сепаратизм”. Проте доречним видається говорити про фемінізм письменниці в двох аспектах – це біографічний досвід та естетична парадигма моделювання жіночих персонажів. Героїні Лесі Українки орієнтуються на презентацію власної позиції не шляхом заперечення чоловічої, а через взаємодоповнення.

Жінка як альтернативний герой оприявнюється повною мірою саме в творах письменниць. Варто зауважити, що нова репрезентація жінки принципово відмінна від традиційної: героїня з жертви перетворюється в самодостатню особистість і йде шляхом руйнування гендерної ієрархії. Можна виділити певні етапи в емансипації жіночих персонажів. На першому – героїня опановує традиційно чоловічий простір: освіта, професія, громадська діяльність, й одночасно намагається не втратити жіночої ідентичності, маркованої чоловіком, господарством, дітьми. Освіта маркується як шлях

самореалізації жінки в суспільстві, певна альтернатива кар'єрі дружини, а також спосіб служіння народу. Авторки намагаються змодельовати позитивну, цілісну героїню, яка, проте, змушена перебувати в конфліктній ситуації з іншими людьми. Найчастіше – це старше покоління, яке не розділяє модерних прагнень молодших, бо вбачає в цьому руйнування ідеалів. Проте, накреслюється ще одне протистояння, яке дещо пізніше переростає в кризу маскулінності. Жінки уособлюють силу і принциповість, натомість чоловічий світ – це суцільна мімікрія. Таким чином гендерні стереотипи деконструюються.

На другому етапі конфлікт переміщується із зовнішнього у внутрішній світ емансипованої героїні. Жінка, виявивши себе як людина, автоматично потрапляє в ситуацію подвійної вимоги: вона має, зберігаючи традиційні ролі дружини, господині, матері, задовольняти потребу в самореалізації як особистості. Наголос робиться на неможливості такого поєднання, і врешті-решт жінка змушена, як діагностують письменниці, чимось жертвувати. Постійне перебування в ситуації вибору призводить до трагічної розчахнутості внутрішнього світу героїні. Модерна жінка – складний психологічний тип, який постійно знаходиться в пошуку себе самого, свого місця в соціумі, призначення в житті, тобто ідеально накладається на філософські концепції періоду *fin de siècle*. Варта уваги ще одна художня концепція – така героїня є автобіографічною, свідченням чого може служити епістолярій авторок. І якщо на першому етапі героїнями здебільшого виступали представниці практичних професій: вчителі, лікарі, то тепер – це творчі люди або революціонери. Звідси накладання категорій етичного та естетичного, що, по суті, теж визначає концепцію модерного часу. Письменниці творять героя через опозиції тілесність/духовність, обов'язок перед родиною/обов'язок перед суспільством, обов'язок перед родиною/обов'язок перед собою, обов'язок перед собою/обов'язок перед суспільством. Варто зазначити, що який би вибір не зробила героїня, твір завершується трагічно. Отже, руйнування гендерних стереотипів та емансипація зображаються як ті, що, з одного боку, приводять до

перспективи утвердження жінки як особистості, а з іншого – накладають подвійний тягар обов'язків.

Це також стосується і сфери материнства. Якщо в попередній літературі зображувалися жінки, для яких здійснити своє призначення в суспільстві означало втілити природну заданість продовжити рід, то для модерних героїнь цього виявляється недостатньо, і вони намагаються зреалізуватись як особистості та члени суспільства. Однак знову ж таки потрапляють в ситуацію подвійної вимоги і внутрішнього роздвоєння. Новим в українському письменстві є презентація материнства крізь призму інтересів роду, людських інстинктів, статевого потягу, хоча таке бачення було досить популярним в європейських літературах. Актуальною, проте, залишається символістична проекція “мати-Україна”, що, зрештою, пояснюється політичними причинами.

Цими ж причинами й зумовлюється і селянськоцентричність українського письменства. І хоча в жіночій літературі модерного періоду героїнею постає все-таки особа з інтелігентського середовища, проте письменниці вносять своє бачення і щодо селянського світу. За незначними винятками вони відмовляються від традиційної репрезентації селянки як імперсонального носія національної ментальності - акцентують увагу на реальному житті героїні. А воно постає як моторошна картина приниження, злиднів, жорстокості, приреченості. Проте жінки не здатні на протест, тому що не знають інших моделей життя, ніж ті, які ілюструють їх матері, що, в свою чергу, наслідують попереднє покоління і т. д.: заміжжя сприймається як необхідна і до того ж єдина умова самореалізації жінки; поняття шлюбу і кохання кардинально розділені; патріархальні стосунки в родині побудовані на підкоренні жінки чоловіку; навіть материнство через злидні та безперспективність стає трагедією. Щоправда, авторки робили спроби зіставити стиль життя селянок і панночок і доходили висновку, що в патріархальному світі всі жінки є жертвами якщо не соціальної безправності, то суспільних умовностей.

Художньо-образна система жіночої прози кінця XIX – початку XX ст. характеризується такими ознаками: “я” – наративне чітко виявляє свою

належність до жіночої статі; моделюється, обігрується в декількох творах одна ситуація; створюються інваріанти характеру однієї героїні; рушійною силою оповіді стає не сюжет, а психологічні колізії; використовуються інтимні види розповіді: щоденник, листи, спогади.

Отже, жіночу прозу кінця XIX – початку XX ст. можна потрактувати як знакове явище культурного процесу цього періоду.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеєва В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму. – К.: Факт, 2003. – 320 с.
2. Агеєва В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. – К.: Либідь, 1999. – 264с.
3. Агеєва В. Філософія жіночого існування// Бовуар Сімона де. Друга стаття. В 2 т. – Т.1. – К.: Основи, 1994. – С. 5-21.
4. Алчевська Х. Твори. – К.: Дніпро, 1990. – 558с.
5. Бабишкін О. Ольга Кобилянська: Нарис про життя і творчість. – Л.: Книжково-журнальне видавництво. – 1963. – 192 с.
6. Бачинин В. “Человек-паук” и “человек-зверь”: две ипостаси “естественного человека”// Человек. – 2001. – №4. – С. 49-66.
7. Бердяєв Н. Эрос и личность: Философия пола и любви. – М.: Прометей, 1989. – 156с.
8. Березовчук Л. Пришестя дискурсу// Критика. – 2001. – вересень. – С. 24-29.
9. Березовчук Л. У фемінізму не женское лицо// Октябрь. – 2002 –№1. – С. 104-130.
10. Бичко А. Леся Українка: Світоглядно-філософський погляд. – К.: Український центр духовної культури, 2000. – 186с.
11. Білецький Л. Три силуетки. Марко Вовчок – Ольга Кобилянська – Леся Українка. - Вінніпег – 1951. – 127с.
12. Білецький О. Літературні течії в Європі в першій чверті 20-го віку// Червоний шлях. – 1925. – №11-12. – С. 268-308.
13. Білокінь С. Из родины велетнів (Людмила Старицька-Черняхівська) // Українська мова та література в школі. – 1989. - №1. – С. 20-24.
14. Білоус Н. Феміністична проблематика прози Ольги Кобилянської// Українська мова і література в школі. – 1999. – №1. – С. 36-38.
15. Богачевська-Хомяк М. Білим по білому: Жінки в громадському житті України, 1884-1939. – К.: Либідь, 1995. – 424с.

16. Блохіна Н. До проблеми “жіночого письма” у драматургії Любові Яновської// Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. Вип. ІХ. – Рівне: РДГУ, 2000. – С. 151-156.
17. Бовуар Сімона де. Друга стаття/ Перекл. з французької: В 2 т. Том 1. – К.: Основи, 1994. – 390с.
18. Бовуар Сімона де. Друга стаття/ Перекл. з французької: В 2 т. Том 2. – К.: Основи, 1995. – 392с.
19. Булкіна І. Жіноча догма// Критика. – 2001. – вересень. – С. 30-31.
20. Walczewska E. *Damy, rycerze i feministki*. - Krakow, 1998. – 240 с.
21. Вейнингер О. Пол и характер: Мужчина и женщина в мире страстей и эротики/ Пер. с нем. – М.: Форум ХІХ-ХХ-ХХІ, 1991. – 192с.
22. Веретейченко І. Образ митця в українському модернізмі// Гендер і культура: зб. ст. – К.: Факт, 2001. – С. 171-177.
23. Веретельник Р.Фемінізм у драматургії Лесі Українки// Сучасність. – 1991. – Ч. 2. – С. 29-37
24. Вознюк В. Про Ольгу Кобилянську: Нові матеріали. Роздуми. Знахідки. – К.: Дніпро, 1983. – 183с.
25. Володимир Винниченко; Грицько Григоренко: Штрихи до портретів: Навч. посібник/ О. Д. Гнідан, Л. С. Дем’янівська, Л. В. Йолкіна, А.Б.Гуляк. – К.: Вища школа, 1995. – 223с.
26. Вороний М. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. – К.: Наукова думка, 1996. – 704с.
27. Вулф В. Власний простір. – К.: Альтернативи, 1999. – 112с.
28. Вулф В. Жінки та розповідна література// Ї. – 2000. – №17. – С. 78-86.
29. Гаєвська Л. Морально-етична проблематика української новели кінця ХІХ – початку ХХ ст. – Київ : Наукова думка, 1981. – 127с.
30. Гаєвський С. Літературна діяльність Ольги Кобилянської// Україна. – 1928. – кн. 1. – С. 25-34.
31. Гайденко В. Феміністичні інтервенції в епістемології: головні напрямки та підходи// Філософська думка. – 2001. – №1. – С. 56-80.



32. Гапон Н. Гендер у гуманітарному дискурсі: філософсько-психологічний аналіз. - Л.: Літопис, 2002. - 310 с.
33. Гнатюк М. Літературознавчі концепції в Україні другої половини XIX – початку XX сторіч. – Л.: ЛНУ ім. І.Франка, 2002. – 208 с.
34. Гнідан О. Марко Черемшина: Нарис життя і творчості. – К.:Дніпро, 1986. – 167 с.
35. Гнідан О. Василь Стефаник: Життя і творчість. – К.: Рад. школа, 1991. – 222 с.
36. Гнідан О. Історія української літератури XIX – початку XX століття. Практичні заняття. – К.: Вища школа, 1987. – 158 с.
37. Гнідан О. Дем'янівська Л. Володимир Винниченко. Життя, діяльність, творчість. - К.: Четверта хвиля, 1996. – 255 с.
38. Гомілко О. Метафізика тілесності: концепт тіла у філософському дискурсі. – К.: Наукова думка, 2001. – 340с.
39. Гомон Д. Потрактування циганської ментальності (повість Ольги Кобилянської “В неділю рано зілля копала”)// Слово і час. – 2000. – №1. – С. 83-84.
40. Горбань А. Модернізм як право на суб’єктивність: на матеріалі малої прози Володимира Винниченка// Український модернізм зі столітньої відстані. Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. Вип. X, спеціальний. – Рівне: РДГУ, 2001. – С. 235-244.
- 41.Грабович Г. Екзорцизм українського модернізму // До історії української літератури. – К.: Основи, 1997. – С.571-578.
42. Грабович Г. Кобзар. Каменяр. Дочка Прометея// Критика. – 1999. – грудень. – С. 16-19.
43. Грабовська І. Жіночність – трагедія України?// Критика. – 1999. – грудень. – С.24-25.
44. Грицай О. Ольга Кобилянська. З приводу 35-тих роковин літературної праці. – Чернівці, 1922. – 15с.

45. Грицько Григоренко. Вибрані твори. – К.: Держлітвидав, 1959. – 491с.
46. Грицько Григоренко. Твори: У 2 т. – Харків: Рух, 1930. – Т. 2. – 624 с.
47. Грицько Григоренко. Хаос (уривки спогадів)// Слово і час. – 1997. – №2. – С. 15-17.
48. Грузинська Л. Христя Алчевська // Алчевська Х. Твори. – К.: Дніпро, 1990. – С. 5-16.
49. Грушевський М. Наталя Кобринська // ЛНВ. – 1900 – Т. 9. – Кн. 1. – С. 1-23.
50. Грушевський М. Новини нашої літератури: “Царівна”, оповідання О.Кобилянської// ЛНВ. – 1898. – Т. 1. – Кн. 3. – С. 174-180.
51. Гузар З. Ольга Кобилянська. Семінарій. – К.: Вища школа, 1990. – 165с.
52. Гуляк А. Олена Пчілка: Нарис життя і творчості. – К.: Вища школа, 1996. – 214 с.
53. Гундорова Т. Європейський модернізм чи європейські модернізми? (Українська перспектива)// Слово і час. – 1995. – №2. – С. 28-31.
54. Гундорова Т. Жінка і дзеркало// Ї. – 2000. – №17. – С. 87-94.
55. Гундорова Т. Методологічний тиск // Критика. – 2002. – грудень. – С. 14-17.
56. Гундорова Т. Неоромантичні тенденції творчості О. Кобилянської (До 125-річчя з дня народження)// Радянське літературознавство. – 1988. – №11. – С. 32-42.
57. Гундорова Т. Погляд на “Марусю”// Слово і час. –1991. – №6. – С. 15-22.
58. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Л.: Літопис, 1997. – 300с.
59. Гундорова Т. Femina Melancholica: Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. – К.: Критика, 2002. – 272с.

60. Гундорова Т. Феміністична утопія Лесі Українки// Сучасність. – 1996. – Ч. 5. – С. 89-96.
61. Гілліган К. Іншим голосом. Психологічна теорія і розвиток жінки // Ї. – 2003. - №27. – С. 6-25.
62. Дацюк О. Дві біографії однієї письменниці// Слово і час. – 1998. – №6. – С.41-45.
63. Деген Є. Жіноча доля в сучасній німецькій літературі // ЛНВ. – 1900 – Т. 9. – Кн. 1. – С. 24-30.
64. Демська-Будзуляк Л. Метаморфози символів у драматургії Лесі Українки // Українська мова та література. – 2003. - №6. – С. 16-19.
65. Демська Л. Проблема внутрішньої свободи в драматургії Лесі Українки // Слово і час. – 1998. - №9-10. – С. 54-57.
66. Демська Л. Проблема індивідуальної свободи в драматургії Лесі Українки: Дис. канд. філолог. наук: 10.01.01. – Л., 1999. – 179 с.
67. Демченко І. Особливості поетики Ольги Кобилянської. – К.: Твім інтер, 2001. – 208с.
68. Денисенко М. “Бути собі ціллю!” (феміністична проблематика прози Ольги Кобилянської)// Слово і час. – 1997. – №5-6. – С. 48-52.
69. Денисюк І., Кріль К. Поборниця прогресу// Кобринська Н. Вибрані твори. – К.: Дніпро, 1980. – С. 5-20.
70. Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст. – К.: Вища школа, 1981. – 215с.
71. Денисюк І. Українська новелістика кінця ХІХ – початку ХХ ст.// Українська новелістика кінця ХІХ – початку ХХ ст.: Оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі). – К.: Наукова думка, 1989. – С. 5-26.
72. Дзюба І. Читаючи Кобилянську (кілька зіставлень)// Українська мова і література в школі. – 1986. – №2. – С. 20-27.
73. Дніпрова Чайка. Твори. – К.: Держлітвидав, 1960. – 510с.
74. Донцов Д. Дві літератури нашої доби. – Львів, 1991. – 294с.

75. Дорошенко В. Катря Гриневичева //Слово і час. – 1994. – №9-10. – С. 48-51.
76. Дорошкевич О. Підручник з історії української літератури. – К. 1929 – Мюнхен, 1991 – 351с.
77. Драй-Хмара М. Літературно-наукова спадщина. – К.: Наукова думка, 2002. – 592с.
78. Дробот І. “Феміністичні горизонти” Юлії Крістєвої// Магістеріум. Літературознавчі студії. Вип. 4. – К.: Стилос, 2000. – С. 4-8.
79. Дрофань Л. “І правду й боротьбу благослови” // Дивослово. – 1999. – №6. – С. 50-54.
80. Едошина И. Андрогин в культуре модернизма // Общественные науки и современность. – 2003. - №3. – С. 152-161.
81. Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч.Вінквіста та В.Тейлора. Пер. з англ. – К.: Вид-во С. Павличко “Основи”, 2003. – 503 с.
- 82.Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика. - К.: Основи, 1998. - 658 с.
83. Єфремов С. Історія українського письменства. – К.: “Феміна”, 1995. – 688 с.
84. Єфремов С. Літературно-критичні статті. – К.: Дніпро, 1993. – 351с.
85. Жеребкина И. Женское политическое бессознательное. Проблема гендера и женское движение на Украине. – Харьков, 1997. – 207с.
- 86.Жеребкина І. Філософія фемінізму як напрямок пост-структуралістської філософії// Філософська думка. – 1998. – №2. – С. 98-119.
87. Жижек С. Метастази насолоди. Шість нарисів про жінку і причинність. – К.: Альтернативи, 2000. – 187с.
88. Жижченко Л. Ольга Кобилянська та її фемінізм// Українській модернізм зі столітньої відстані. Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. Вип. X, спеціальний. – Рівне: РДГУ, 2001. – С. 253-259.

89. Забияка И. “Остаюсь глубоко преданный. В. Горленко”// Хроника. – 2000. – №1-2 (3-4). – С. 73-82.
90. Забужко О. UNE PRINCESSE LOINTAINE: Леся Українка як культурно-інтерпретаційна проблема (розділ з книги)// Гендер і культура: зб. ст. – К.: Факт, 2001. – С.4-33.
91. Забужко О. Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика 90-х. – К.: Факт, 1999. – 340с.
92. Залеська-Онишкевич Л. Як сплетено вінок...// Перший вінок: Жіночий альманах. – [Л., друкарня ім. Т. Шевченка, 1887. – 486 с.]. – Нью-Йорк: СУА, 1984. – С. VII-XIX.
93. Захарчук І. Жіночі типи у прозі Олени Пчілки// Вічні Березині України. Наукові праці й розвідки до 150-річчя від дня народження Олени Пчілки та 120-річчя з дня народження Лесі Українки. – Новоград-Волинський: НОВОГрад, 2001. – С. 63-65.
94. Зборовська Н. Жіноча сповідь на тлі чоловічого “герметизму”// Слово і час. – 1996. – №8-9. – С. 59-66.
95. Зборовська Н. Моя Леся Українка. – Тернопіль: Джура, 2002. – 228с.
96. Зборовська Н. Психологія і літературознавство. – К.: “Академвидав”, 2003. - 392 с.
97. Зборовська Н. Український культурний канон: феміністична інтерпретація// Ї. – 1998. – №13. – С. 89-99.
98. Зборовська Н. Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків. – Л.: Літопис, 1999. – 336с.
99. Зуєвський О. Ольга Кобилянська і Шопенгауер// Українська література: Матеріали I конгресу Міжнародної асоціації українців. – К.: АТ “Обереги”, 1995. – С. 214-223.
100. Івасів І. Феміністична критика та ефективність персвазії// Сучасність. – 2002. – №1. – С. 75-82.

101. Іващенко О. Гендерна наукова перспектива: від світогляду до політики// Соціологія: теорія, методи, маркетинг. – 1998. – №6. – С. 78-91.
102. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мира. – Москва: Интрада, 1998. – 255с.
103. Иригарай Л. Пол, который не единичен// Гендерні дослідження. – 1999. – №3. – С. 64-69.
104. Історія української літератури ХІХ ст. (70-90-ті роки): У 2 кн.: Підручник/ За ред. О. Гнідан. – К.: Вища школа, 2002. – Кн. 1. – 575с.
105. Історія української літератури ХХ століття. У 2 кн. Кн. 1.: 1910-1930-ті роки: Навч. посібник/ За ред. В. Г. Дончика. – К.: Либідь, 1994. – 784с.
106. Калениченко Н. Л. Українська література кінця ХІХ – початку ХХ ст. Напрями, течії. – К.: Наукова думка, 1983. – 254с.
107. Калениченко Н. Українська проза початку ХХ ст. – К.: Наукова думка, 1964. – 448с.
108. Камінчук О. Олена Пчілка: аспекти творчої діяльності// Слово і час. – 1999. - №6. – С. 12-18.
109. Камінчук О. Світоглядно-естетична еволюція Ольги Кобилянської// Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. Збірник наукових праць. Вип. ХІ. – Рівне: Перспектива, 2002. – С. 120-128.
110. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство/ Пер. с фр. – М.: Политиздат, 1990. – 415с.
111. Каспрук А. Леся Українка. Літературний портрет. – К.: Держлітвидав. – 1958. – 103 с.
112. Каспрук В. “... Здобує так само, як мужчина”// Молодь України. – 1988. – 27 листопада. – С.3.
113. Кибальчич Н. Оповідання. – К.: 1914. – 146с.
114. Кирилюк С. Мотиви та образи світової літератури у творчості О.Кобилянської. – Чернівці: Рута, 2000. – 48с.

115. Кисілевська О. Спогад про Наталію Кобринську// Жіноча доля. – 1930. – ч. 4. – С.3.
116. Кияновська Л. Музичні жанри у прозі Ольги Кобилянської// Українське літературознавство. – вип. 51. – 1988. – С. 97-101.
117. Кісь О. Моделі конструювання гендерної ідентичності жінки в сучасній Україні // Ї. – 2003. - №27. – С. 37-58.
118. Клименкова Т. Женщина как феномен культуры: Взгляд из России. – М.: Преображение, 1996. – 155с.
119. Книш І. Смолоскип у темряві: Наталя Кобринська й український жіночий рух. – Вінніпег, 1957. – 302с.
120. Кобилянська О. Апостол черні. – Л.: Каменярь, 1994. – 243с.
121. Кобилянська О. Слова зворушеного серця. Щоденники. Автобіографії. Листи. Статті та спогади. – К.: Дніпро, 1982. – 359с.
122. Кобилянська О. Твори: В 5 т.: Т.1. Твори. - К.: Державне видавництво художньої літератури, 1962. – 490 с.
123. Кобилянська О. Твори: В 5 т.: Т.2. Твори. - К.: Державне видавництво художньої літератури, 1962. – 480 с.
124. Кобилянська О. Твори: В 5 т.: Т.3. Твори. - К.: Державне видавництво художньої літератури, 1963. – 438 с.
125. Кобилянська О. Твори: В 5 т.: Т.4. Твори. - К.: Державне видавництво художньої літератури, 1963. – 511 с.
126. Кобилянська О. Твори: В 5 т.: Т.5. Твори. - К.: Державне видавництво художньої літератури, 1963. – 763 с.
127. Кобринська Н. Вибрані твори. – К.: Дніпро, 1980. – 446с.
128. Козинський Л. Жанрово-стильове багатство малої прози Євгенії Ярошинської. – К.: Інтеллект, 1999. – 30 с.
129. Козлова Н. Гендер и вхождение в модерн// Общественные науки и современность. – 1999. – №5. – С. 164-174.
130. Комарівська Н. Імпресіоністичні елементи в художній структурі творів Надії Кибальчич // Сучасний погляд на літературу: Збірник

- наукових праць. – Вип. 8. – К.: ІВЦ Держкомстату України, 2002. – С. 83-96.
131. Копач О. Мовостиль Ольги Кобилянської. – Торонто, 1972. – 185с.
132. Коржупова А. Перша українська письменниця на Буковині// Ярошинська Є. Вибрані твори. – К.: Держлітвидав, 1958. – С. 3-30.
133. Косач-Кривинюк О. Леся Українка. Хронологія життя і творчості. – Нью-Йорк: Укр. Вільна Акад. Наук у США, 1970
134. Костенко Л. Поет, що ішов сходами гігантів// Українка Леся. Драматичні твори. – К.: Дніпро, 1989. – С. 5-58.
135. Костецький І. Стефан Георге: особистість, доба, спадщина// Кур'єр Кривбасу. – 2001. – №144. – С. 84-164.
136. Костюк В., Денисенко В. Модерн як поле експерименту (Комічне, фрагмент, гіпертекстуальність). – К., 2002. – 176 с.
137. Koscharsky H. Masked Feminism in Ukrainian Literature// Journal of Ukrainian Studies 20, nos. 1-2 (Summer-Winter 1995). – S. 31-41.
138. Коцюбинська М. Зафіксоване і нетлінне: Роздуми про епістолярну спадщину. – К.: Дух і літера. Харківська правозахисна група, 2001. – 300с.
139. Кравченко Уляна. Вибрані твори. – К.: Держлітвидав, 1958. – 498с.
140. Кравченко Уляна. Замість автобіографії // Нова хата. – 1928. – ч.12. – С. 1-2.
141. Кравченко Уляна. Наталя Кобринська. До 10-річчя з дня смерті Наталі Кобринської // Слово і час. – 1990. - №3. – С. 22-27.
142. Kraskowska E. Piórem niewiéscim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego. – Poznan, 1999. – 312s.
143. Криловець А. Художня філософія Лесі Українки. – Рівне: Діва, 1997. – 67 с.
144. Кримський А. “Царівна”. Оповідання Ольги Кобилянської / Ольга Кобилянська в критиці та спогадах. – К.: Держлітвидав, 1963. – С. 36-38.



145. Крістева Ю. *Stabat Mater*// Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст./ За ред. М. Зубрицької. – Л.: Літопис, 1996. – С. 497-509.
146. Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ – початку ХХ ст.: Проблеми естетики і поетики. – К.: Зодіак-ЕКО, 1995. – 304с.
147. Кулінська Л. Проза Лесі Українки. – К.: Вища школа, 1976. – 166с.
148. Лабутіна Т. Ранній фемінізм в Англії// Вопросы истории. – 2001. - №8. – С. 51-67.
149. Ларсен С. Тело или Чучело: что творится под “женским знаком”?// Общественные науки и современность. – 1993. – №1. – С. 187-191.
150. Ласло М. Тема емансипації жінки у творчості О. Кобилянської// Ольга Кобилянська в критиці та спогадах. – К.: Держлітвидав, 1963. – С. 324-340.
151. Лебедова В. Жіночі типи в найновішій українсько-руській літературі// Буковина. – ч.59. – С. 1-2; ч.61. – С.1; ч. 62. – С.3; ч.63. – С.3.
152. Лев В. Емансипація у творах Ольги Кобилянської// Збірник на пошану Ольги Кобилянської (1863-1942)/ За ред. О. Кисілевської-Ткач. – Мюнхен, 1991. – С. 95-103.
153. Лещенко М. Ольга Кобилянська. Літературний портрет. – К.: Дніпро, 1973. – 173 с.
154. Лобач-Жученко Б. Літопис життя і творчості Марка Вовчка. – К.: Дніпро, 1983. – 464с.
155. Лосев А. Страсть к диалектике. Литературные размышления. – М.: Советский писатель, 1990. – 319с.
156. Луців Л. Двоє мрійників (О. Кобилянська й Е. Якобзен). – Тернопіль-Львів. – 1930. – 34с.
157. Луців Л. Ольга Кобилянська (В 100 річчя її народин). – Нью-Йорк, Джерзі-ситі, Свобода, 1965. – 69с.

158. Мазепа В. Український модернізм початку ХХ століття: спроба синтезу естетизму та української ідеї// Філософська думка. – 1998. – №2. – С. 81-97.
159. Маковей О. Ольга Кобилянська (Літературно-критична студія)// Ольга Кобилянська в критиці та спогадах. – К.: Держлітвидав, 1963. – С. 44-67.
160. Макаренко Г. Філософія і музика: Шопенгауер, Вагнер, Ніцше. – К.: Факт, 2001. – 152с.
161. Маланчук-Рибак О. Жінка в історії: Навчальна хрестоматія для студентів історичних та гуманітарних факультетів університетів. – Львів, 2002. – 336с.
162. Маланюк Є. Жіноча мужність // Нова хата. – 1931. – ч. 12. – С. 2-4.
163. Малицька К. Про жіночий рух. Реферат. – Львів, 1904. – 41с.
164. Матє Н.-К. Він – культура, вона – натура?// Ї. – 2000. – №17. – С. 4-29.
165. Мельник В. Модернізм української прози// Сучасність. – 1996. – №12. – С. 105-109.
166. Мельничук Б. Битва за красу// Ольга Кобилянська. До 100 річчя з дня народження. Вінницьке книжково-газетне видавництво, 1963. – С. 52-64.
167. Миропільський В. Уляна Кравченко // Дзвони. – 1933. – ч. 4. – С. 186-191; ч. 5. – С. 232-237.
168. Мишанич О. Повернення. – К.: АТ “Обереги”, 1997. – 336с.
169. Міл Джон Стюарт. Про свободу. – К.: Основи, 2001. – 463с.
170. Мілет Кейт. Сексуальна політика/ Пер. з англ. – К.: Основи, 1998. – 619с.
171. Мірошніченко Л. Над рукописами Лесі Українки. Нариси з психології творчості та текстології. – К., 2001. – 263с.
172. Моклиця М. Модернізм у творчості письменників ХХ ст. Ч.1. – Луцьк: Вежа, 1999. – 154 с.

173. Монахова Н. “Підпорядковане” в українському контексті // Сучасність. – 2003. - №4. – С.124-142.
174. Монахова Н. Фольклорні моделі в повісті О. Кобилянської “В неділю рано зілля копала”// Магістеріум. Літературознавчі студії. Вип. 4. – К.: Стилос, 2000. – С. 37-40.
175. Мороз М. Літопис життя та творчості Лесі Українки. – К.: Наукова думка, 1992. – 631 с.
176. Мулик-Луцик Ю. Духовний портрет Ольги Кобилянської (психологічна студія). – Вінніпег: Видання Організації Українок Канади, 1952. – 100с.
177. Наєнко М. Романтичний епос: Ефект романтизму і українська література. – К.: Вид. центр “Просвіта”, 2000. – 328с.
178. Наливайко Д. Українська реалістична література в порівняльно-типологічному зрізі// Хроніка. – 2000. – №5(7). – С. 81-96.
179. Нейджел Дж. Маскулінність та націоналізм: гендер та сексуальність у творенні націй // Ї. – 2003 - №27. – С. 70-96.
180. Нікітчина Г. Проблеми психологізму і повість Ольги Кобилянської “Земля”// Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. Збірник наукових праць. Вип. XI. – Рівне: Перспектива, 2002. – С. 4-13.
181. Ніколчина М. Фемінізм у любовному ракурсі // Ї. – 2000. – №17. – С. 44-54.
182. Ницше Ф. Так говорил Заратустра; К генеологии морали; Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм: Сборник / Пер. с нем. – Мн.: ООО “Попури”, 1997. – 624с.
183. Огоновський О. Історія літератури руської [української]. Частина III. Вік XIX (Проза). – Львів, 1891 – Мюнхен, 1992. –1338с.
184. Огриза І. До творчих взаємин Уляни Кравченко з Іваном Франком// Українська мова і література в школі. – 1988. – №12. – С. 6-11.

185. Остап Луцький і сучасники. Листи до О. Кобилянської й І. Франка та інші забуті сторінки. – Нью-Йорк – Торонто, 1994. – 206с.
186. Павлик М. Перші ступні русько-українського жіноцтва // Павлик М. Твори. – К.: Дніпро, 1985. – С. 284-303.
187. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К.: Либідь, 1997. – 360с.
188. Павличко С. Фемінізм. – К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2002. – 322с.
189. Павлишин М. Автобіографічна персона та дарвіністська “людина” Ольги Кобилянської// Сучасність. – 2001. – №4. – С.113-121.
190. Павлишин М. Авторство і авторитет: Ольга Кобилянська й канон // Дивослово. – 2003. - №4. – С. 14-17.
191. Павлишин М. “Мені не соромно отворити уст про мої чувства”. Неопубліковані листи Ольги Кобилянської до Осипа Маковея // Сучасність. – 2003 - № 2. – С. 127-143.
192. Панчук Є. Гірська орлиця. – Ужгород: Карпати, 1976. – 124 с.
193. Пелипенко А. Феномен “дамского искусства”// Человек. – 2001. - №3. – С. 88-103.
194. Передирій В. А., Сидоренко Н. М., Старченко Т. В. Жіноча доля на тлі доби: (Літопис жіночого руху у світлі українських видань). – К.: Дослідницький центр історії української преси, 1998. – 120с.
195. Перший вінок: Жіночий альманах. – [Л.: друкарня ім Т. Шевченка, 1887], Нью-Йорк: СУА, 1984. – 486с.
196. Петров В., Чижевський Д., Глобенко М. Українська література. Мірчук І. Історія української культури// Український вільний університет. Серія: Підручники. Т. 14/15. Мюнхен-Львів. – 1994. – 380с.
197. Пінчук В. Дніпрова Чайка: Життя і творчість. – К.: Вища школа, 1984. – 118с.

198. Пінчук В. Епістолярна спадщина Дніпрової Чайки (Листи до Сергія Єфремова)// Слово і час. – 1997. – №2. – С. 17-22.
199. Погребенник Ф. “З повноти погідного серця” (з листів Катрі Гриневичевої до Василя Стефаника)// Слово і час. – 1997. – №7. – С. 30-32.
200. Погребенник Ф. Осип Маковей. – К.: Держлітвидав, 1960. – 133 с.
201. Погребенник Ф. Сторінки життя і творчості В. Стефаника. – К.:Дніпро, 1980. – 350 с.
202. Поліщук Л. Історія одного літературного знайомства. Товаришування Лесі Українки та Надії Кибальчич// Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. Вип. VII. – Рівне: РДГУ, 1999. – С. 175-181.
203. Поліщук Л. Творчість Надії Кибальчич у контексті української літератури к.ХІХ – п.ХХ ст.// Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. Вип. VIII. – Рівне: РДГУ, 2000. – С. 163-170.
204. Поліщук Я. Контroversії нашого фемінізму// Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. Вип. IX. – Рівне: РДГУ, 2000. – С. 158-172.
205. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Видання друге, доповнене і перероблене. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. – 392с.
206. Проблеми історії та теорії реалізму української літератури ХІХ – початку ХХ ст. – К.: Наукова думка, 1991. – 268с.
207. Пряникова Ю. Міфологічні елементи в повісті О. Кобилянської “В неділю рано зілля копала”// Магістеріум. Літературознавчі студії. Вип. 4. – К.: Стилос, 2000. – С. 41-44.
208. Пушкарьова М. Обсуждение темы “Проблемы и перспективы развития гендерных исследований в бывшем СССР”. – [www.gender.univer.kharkov.ua](http://www.gender.univer.kharkov.ua).
209. Пчілка Олена. Твори. – К.: Дніпро, 1988. – 583с.

210. Рисак О. “Найперше – музика у слові”: Проблема синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. – Луцьк: Вежа, 1999. – 402с.
211. Романець О. О. Кобилянська і народна творчість// Ольга Кобилянська. Статті і матеріали. – Чернівці, 1958. – С. 99-106.
212. Романович-Ткаченко Н. Твори: Оповідання. Повісті. Спогади. – К.: Дніпро, 1987. – 399с.
213. Рубчак М. Християнська Богородиця чи Берегиня? Фемінізм на противагу вічно жіночому// Філософська думка. – 2000. – №1. – С. 110-126.
214. Рудницька М. Статті. Листи. Документи. – Л.: СУА, 1998. – 844с.
215. Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. – Львів: Діло, 1936. – 439с.
216. Рудницький М. Закрите обличчя Кобилянської// Світ. – 1927. – ч. 21-22. – с.2.
217. Ружмон Демі де. Любов і західна культура/ Пер. з франц. – Львів: Літопис, 2000. – 304с.
218. Русова С. Мої спомини. – Львів: Хортиця, 1937. – 280 с.
219. Русова С. Наші визначні жінки. Літературні характеристики-силуети. – Коломия, 1934. – 92 с.
220. Савчук Б. Жіноцтво в суспільному житті Західної України (остання третина ХІХ ст. – 1939 р.). – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1999. – 280с.
221. Самофал А. Українська родина в творах Ольги Кобилянської/Збірник на пошану Ольги Кобилянської (1863-1942)/ За ред. О. Кисілевської-Ткач. – Мюнхен, 1991. – С. 113-131.
222. Сартр Ж. П. Екзистенціалізм – это гуманізм// Сумерки богів. – М: Политиздат, 1989. – С. 319-344.
223. Семків Р. Привид Лесі// Критика. – 2001. – січень-лютий. – С. 18-19.

224. Сиксу Э. Хохот Медузы// Гендерные исследования. – 1999. - №3. – С. 71-89.
225. Сінько Г. Любов Яновська. Життя і літературна діяльність. – К.: Видавництво Академії наук Української РСР, 1962. – 95с
226. Скупейко Л. Леся Українка і фемінізм (нефеміністичний погляд)// Слово і час. – 1999. – №8. – С. 43-47.
227. Слоновьовська О. “Крамольні проблеми” повісті “Апостол черні” Ольги Кобилянської// Дивослово. – 2000. – №11. – С. 32-35.
228. Сметанська М. Марко Вовчок у боротьбі за рівноправність жінки // Українська мова і література в школі. – 1983. – №12. – С. 11-16.
229. Смоляр Л. Минуле заради майбутнього: Жіночий рух Наддніпрянської України II пол. XIX – поч. XX ст.: Сторінки історії. – Одеса: Астропринт, 1998. – 408с.
230. Сойка О. О. Кобилянська. Царівна. (Генеза, характеристика осіб, зміст) – Літературно-критична бібліотека. – ч. 24. – Львів – 32с.
231. Соколенко В. Между полом и гендером// Человек. – 2001. – №3. – С. 170-180.
232. Сріблянський М. Боротьба за індивідуальність (З літературного життя р. 1911 на Україні)// Українська хата. - 1912. – №3-4. – С. 170-185.
233. Ставицька Л. Мова і стаття // Критика. – 2003. – ч. 6. – С. 29-34.
234. Старицька-Черняхівська Л. Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари. – К.: Наукова думка, 2000. – 848с.
235. Стефанік В. Моє слово: новели, оповід., автобіогр. та крит. матеріали, витяги з листів. – К.: Веселка, 2001. – 319с.
236. Tarnawsky M. Feminism, Modernism, and Ukrainian Women// Journal of Ukrainian Studies 19. no. 2 (Winter 1994). – S. 31-41.
237. Тарнашинська Л. Перед літературознавчим дзеркалом... або Дещо на захист фемінізму// Кур'єр Кривбасу. – 2000. – №133. – С. 149-158.

238. Теліга О. Якими нас прагнете?// Слово і час. – 1991. – №6. – С. 32-38.
239. Теория и история феминизма/ Под ред И. Жеребкиной. – Харьков: Ф-Пресс, 1996. – 387с.
240. Теплінський М. Жіноча доля в класичній літературі// Дивослово. – 1996. – №7. – С. 8-11.
241. Томащук Н. Ольга Кобилянська. Життя і творчість. – К.:Дніпро, 1969. – 237 с.
242. Томчук Л., Поліщук Я. Художній світ Надії Кибальчич. – Рівне, 2003. – 236с.
243. Третяченко Т. Художня проза Лесі Українки. Творча історія. – К.: Наукова думка, 1983. – 287с.
244. Турбацький Л. Із статті “Літературні замітки” // Ольга Кобилянська в критиці та спогадах. – К.: Держлітвидав, 1963. – С. 41-43.
245. Тхорук Р. Поетичний голос Лесі Українки на тлі драматичної творчості// Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. Вип. VIII. – Рівне: РДГУ, 2000. – С. 127-138.
246. Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. Т.7. Прозові твори. Перекладна проза. - К.: Наукова думка, 1976. – 567 с.
247. Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. Т.8. Літературно-критичні та публіцистичні статті. - К.: Наукова думка, 1977. – 320 с.
248. Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. Т.10. Листи (1876 – 1897). - К.: Наукова думка, 1978. – 544 с.
249. Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. Т.11. Листи (1898 – 1902). - К.: Наукова думка, 1978. – 480 с.
250. Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. Т.12. Листи (1903 – 1913). - К.: Наукова думка, 1979. – 696 с.
251. Українська новелістика кінця XIX – початку XX ст.: Оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі). – К.: Наукова думка, 1989. – 688с.



252. Улюра Г. Жіноча творчість і розвиток камерних жанрів російської літератури XVIII ст. // Слово і час. – 2002. - №11. – С. 58-63.
253. Улюра Г. Жанр жіночої автобіографії в російській літературі XVIII – поч. XIX століття// Літературознавчі обрії. Праці молодих учених України. Випуск 3. – К.: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2002. – С.78-82.
254. Ушакин С. Политическая теория феминизма// Вопросы философии. – 2000. – №11. – С. 27-52.
255. Филипович П. Літературно-критичні статті. – К.: Дніпро, 1991. – 270с.
256. Філософський енциклопедичний словник/ за ред. В.Шинкарук. – К.: Абрис, 2002. – 742с.
257. Франкл В. Человек в поисках смысла/ Пер. с англ. и нем. – М.: Прогресс, 1990. – 367с.
258. Франко І. Зібрання творів у 50-ти томах. – Т.31. Літературно-критичні праці (1897 – 1899). - К.: Наукова думка, 1981. – 595 с.
259. Франко І. Зібрання творів у 50-ти томах. – Т.41. Літературно-критичні праці (1890 – 1910). - К.: Наукова думка, 1984. – 678 с.
260. Франко І. Зібрання творів у 50-ти томах. – Т.48. Листи (1874 – 1885). - К.: Наукова думка, 1986. – 767 с.
261. Фрейд З. Очерки по психологии сексуальности/ Пер. с нем. – Мн.: ООО “Попурри”, 1997. – 480с.
262. Фромм Э. Искусство любви: (Исследования природы любви)/ Пер. с англ. – М.: Знание, 1990. – 62с.
263. Хамитов Н. Философия человека: поиск пределов. Пределы мужского и женского: введение в метаантропологию. Курс лекций для высших учебных заведений. – К.: Наукова думка, 1997. – 172с.
264. Хороб С. Джерела і самоусвідомлення українського неоромантизму// Українознавчі студії. Науково-теоретичний журнал

- Інституту україно-знавства при Прикарпатському університеті ім.В.Стефаника. – 2000. – №2. – С. 65-84.
265. Хорни К. Самоанализ. Психология женщины. Новые пути в психоанализе. – Спб., 2002. – 480с.
266. Хоткевич Г. “Земля”. Повість Ольги Кобилянської (Критична оцінка) // Ольга Кобилянська в критиці та спогадах. – К.: Держлітвидав, 1963. – С. 104-147.
267. Царик Я., Шалайський В. Талановита вихованка Каменяра // Дзвін. – 1990. - №4. – С. 138 – 141.
268. Цеглинський Г. Заметкі критичні // Зоря . – 1887. - №17. – С. 287-288; №18. – С. 307-308.
269. Чередниченко В. Грицько Григоренко// Українська мова і література в школі. – 1967. – №2. – С. 90-92.
270. Чопик Р. Переступний вік: (Українське письменство на зламі ХІХ – ХХ ст.). – Львів; Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. – 196с.
271. Чухим Н. Теорія статевого диморфізму у філософії Просвітництва// Філософська думка. – 2001. – №1. – С. 26-55.
272. Шамрай А. Українська література. Стислий огляд. Харків 1928 – Мюнхен 1989. – 323с.
273. Шеллинг Ф. Философия искусства. – М.: Наука, 1966. – 496с.
274. Шкорба М. Гендерні діти лібералізму// Критика. – 2001. – вересень. – С. 20-23.
275. Шліпченко С. “Бути жінкою”: біологічна програма чи культурна концепція?// Всесвіт. – 2002. – №3-4. С. – 134-141.
276. Шовалтер Е. Феміністична критика у пущі// Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст./ За ред. М.Зубрицької. – Л.: Літопис, 1996. – С. 512-530
277. Шопенгауэр А. Сборник произведений/ Пер. с нем. – Мн.: ООО “Попурри”, 1998. – 464с.

278. Шумило Н. Модернізм у художній інтерпретації традиціоналістів// Літературознавство. Матеріали III Конгресу Міжнародної асоціації українців. – К.: АТ “Обереги”, 1996. – С. 440-448.
279. Шумило Н. Подолати в душі зло...// Яновська Л. Твори: В 2 т. – К.: Дніпро, 1991. – Т.1. – С. 5-28.
280. Шумило Н. Сучасні голоси минулого // Слово і час. – 1996. - №8-9, С.33-41.
281. Юнг К. Психология бессознательного/ Пер. с нем. – М.: ООО “Издательство АСТЛТД”, “Канон +”, 1998. – 400с.
282. Яновська Л. Твори: В 2 т. Р. 1.Прозові твори– К.: Дніпро, 1991. – 712 с.
283. Яновська Л. Твори: В 2 т. Т.2. Драматичні твори. Додатки. – К.: Дніпро, 1991. – 711с.
284. Ярошинська Є. Вибрані твори. – К: Держлітвидав, 1958. – 426с.