

# ТАМАРА ГУНДОРОВА

FEMINA MELANCHOLICA  
Стать і культура в гендерній  
утопії Ольги Кобилянської

Київ, Критика, 2002. – 272 с.

Монографія Тамари Гундорової є першим психоаналітичним дослідженням художньої творчості та інтелектуальної концепції Ольги Кобилянської на тлі європейського феміністичного руху, під оглядом сучасних гендерних і постмодерних теорій, ідей Ніцше, платонізму і фройдизму. Бажаний, але неможливий розрив з метеринським «тілом» культури, нації та статі визначає особливий меланхолійний контекст творчості Кобилянської, який стає об'єктом психоаналітичної інтерпретації в книжці Тамари Гундорової. Авторка аналізує аполонівський тип «нової жінки», колізії високої культури і гендерну утопію, яка об'єднує у творах української письменниці фемінізм, націоналізм в модернізм в одну культурну візію.

З м і с т

Вступ..... 9

Rites de passage: народження «нової жінки»...18

    «Німеччина» (18). Модернізм і автобіографізм (25).

    \* Погляд колонізатора і жіноча нарація (27). Оргія (30). Фемінність «вищої» культури (31). Діоніс-Аполон (33). «Нова жінка» (38). «Некультурна»: Es lebe die Kunst! Es lebe die Freiheit! (44).

Жіночий платонічний роман: у пошуках ідеальної комунікації..... 48

    Платонізм і фемінізм (48). Двоє-четверо (58).

    Ідеальна мова (62). Жіночий еротичний дискурс (66). **Відступ перший.** Дискурс «неназваної любови» Оскара Вайлда (68). **Відступ другий.** «Безсловесна любов» Маріни Цветаєвої (69). Леся Українка - Кобилянська: ідеальна комунікація (71). Мавка як метафора «безсловесної мови» (76). Переборення влади (матері) (80).

Анатомія жіночої сексуальности (нарцисизм-істерія-мазохізм)..... 86

    Жінка і дзеркало, або погляд Нарциса (86).

    «Щоденник» як лабораторія жіночої сексуальности (92). «Людина»: O saneta hysteria! (95). «Я істеричка» (103). «Випадок Дори» Фрейда, Лу Саломе і жіночий бік психоаналізу (106). **Відступ третій.** Кобилянська і Саломе (108). Жіночий мазохізм (110). «Покора» (114). «Царівна») (119). Мазохізм як образність (123).

Меланхолія «високої» культури..... 126

    У пошуках ідентичності (126). Біологія і психологія  
    статі (128). *Відступ четвертий*. Лавра Маргольм:  
    «Змістом життя жінки є чоловік» (130). *Відступ  
    п'ятий*. Щоденники Башкирцевої та Кобилянської  
    (132). Ролі-ідентичності жінки (135). Меланхолійна,  
    або «кастрована» жінка (138). Меланхолійний  
    дискурс (145). Роман виховання: жінка-товариш  
    (150).

Андрогин: гендерно-культурна утопія ..... 156

    Привласнення ніцшівської іронії (156). «Через  
    кладку»: «інтелігент-мужик» і модернізм (160).  
    Transmutio sexus: інвертована фемінність (167).  
    «Мужик» і андрогин (171).

«Кастрована» жінка: гендерне насильство ..... 181

    Анти-біологізм (181). Материнське божевілля (191).  
    Жіноче божевілля (197). «Каструвальна» жінка (199).

«Криза статі»: погляд з іншого боку..... 204

    «Мужик»: варіант Осипа Маковця (204). «Війна  
    статей»: варіант Августа Стріндберга  
    (211).«Надчоловік»: варіант Пшибишевського й  
    Винниченка (214).

Замість висновків. Статя і нація 222

Примітки 228

Бібліографія 252

Показчик понять 262

Показчик імен 265

*Вона мала понад двадцять років і була  
висока. Хоч русинка від голови до ніг, було в  
неї рудаве волосся, що у русинів рідкість,  
та в чертах бачилась порода, а майже  
меланхолійний сум, що відбитий на всім,  
що нагадує отсей нещасний народ, був і в  
неї основою характеру. Її очі, великі, трохи  
нерухомі й вогкі, були сумні й тоді, коли  
уста усміхалися. За сі очі звали її "руською  
мадонною"*

*Ольга Кобилянська, «Природа»*

## Вступ



В українському літературному просторі місце Ольги Кобилянської типово маргінальне. Цьому не суперечить навіть те, що впродовж 20 ст. вона періодично опинялася в центрі культурних дискусій та інтелектуальних рефлексій, а її твори ставали об'єктом аналізу з боку найвпливовіших українських критиків і соціологів культури<sup>1</sup>. І мовно, і культурно, і гендерно Кобилянська уособила в українській літературі ситуацію модерну як етап актуалізації особливої маргінальної ідентичності. Відповідно, ядром її образотворення стає трансгресія (перехід) поза межі традиційних означень і панівного (центрального) дискурсу. При цьому власна біографія письменниці стає моделлю її феміністичної нарації, а жіноче «я» - основною темою літературної творчості та ключем для осмислення сенсу і місця «іншого» у модерному культуротворенні. Відтак, аналізуючи жінку як суб'єкт у межах патріархальної культури, Кобилянська, символічно кажучи, прийшла до нового трактування її (жінки) гендерної, національно-етнічної і мовної ідентичності, що традиційно вважалася наслідувальною щодо природи і вірною щодо традиції.

«Мені приходилося не раз в житті боротися з вузькоглядністю, тупоумством і невільничими поглядами, що походили з традиційної заскорузлості і що були через свою довголітність сильні. В усіх тих заворожених кругах самотна, без яких-будь матеріальних засобів та шукаючи визволення, писала, як знала, свої новели, нариси й оповідання без вагань, не по глибоких "розмишленнях" - ні: вони йшли дорогою серця», - зізнавалася

письменниця, неначе карбувала своє місце в українському літературному світі<sup>2</sup>. Народжена на Буковині, в горах неподалік Кімполунгу, Кобилянська почала писати німецькою мовою і лише згодом перейшла на українську. Як відомо, українська мова була рідною для батька Кобилянської, з походження гербового шляхтича, що пізніше належав до так званих «твердих» русинів-москвофілів. Мати Марія, з німецько-польського роду Вернерів, свого часу свідомо прийняла «матірню мову» чоловіка. «Полюбивши мого батька, а з тим і його рідну мову, переступила без вагань на його просьбу на його віру, причинившись так до основи чисто української хати» (т. 5, с. 228), - зауважувала письменниця в автобіографії «Про себе саму».

Загалом у творчості Кобилянської материнський образ стане архетипним для осмислення «природних» і «обраних» ідентифікацій жінки<sup>3</sup>. Вона буде постійно наголошувати на особливій культурній ролі матері («справдешньої Марії») не лише у власному житті (свою «поетичну жилку» «унаслідувала по мамі» (т. 5, с. 219), так само як «наклін до містики - по моїй мамі й бабуні» (т. 5, с. 243), - зізнавалася Кобилянська), але також у вихованні дітей «чесними людьми й громадянами» держави. При цьому письменниця прагне узгодити й гармонізувати національно-культурну місію жінки-виховательки та її біологічну функцію і «тяжкий обов'язок» - «стати жінкою і матір'ю» (т. 5, с. 229, 228). Так авторка творить екзистенційний міт про життя і призначення жінки, програмує наратив приватного життя і накидає його для наслідування. І все ж «природна» і «культурна» місія жінки у творчості самої Кобилянської не виглядали такою мірою згармонізованими, як це прагне показати письменниця на прикладі своєї матері. Більше того - ідеалізація і водночас боротьба з материнським інстинктом, що часто обмежує й підриває потреби жіночої емансипації та індивідуалізації, стане чи не основним джерелом феміністичних колізій у творчості Кобилянської.

Бажаний, але неможливий розрив із материнським «тілом» культури, нації і статі програмує особливий меланхолійний контекст цілої творчості Кобилянської. Він і стане об'єктом психоаналітичної інтерпретації у цьому дослідженні. За Фройдом, меланхолія символізує особливий процес ідентифікації, пов'язаний із втратою дорогої людини або розчаруванням у якомусь ідеалі; як така, меланхолія означає творення егоструктури індивіда і водночас стає центральною у складанні його уявлення про себе та об'єктивний світ, про себе та «іншого». Інші психоаналітики, приміром, Юлія Крістева, звертають увагу на роль матері як основного об'єкта, стосовно якого індивід переживає неминучу втрату, що може стати травматичною на ціле життя. Розрив із матір'ю глибоко переживається, а залежність - спричиняє труднощі досягнення символічного соціокультурного закону, занурюючи суб'єкта у нарцисичне споглядання минулого. Для Кобилянської меланхолія - стан, який переноситься на різні об'єкти, до яких вона була прив'язана і втрату (чи побоювання втрати) яких вона глибоко переживала - музику, природу, матір, брата, коханого, подругу, народність.

Поняття меланхолії має широкий культурний сенс. Починаючи з Арістотеля, меланхолія асоціюється з творчістю, візіонерством і навіть безумством. Гностично-духовне трактування меланхолії належить німецькій абатисі св. Гільдегарді Бінгенській, яка вирізняла «меланхолійного чоловіка» і «меланхолійну жінку». Розглядаючи «жіночу форму» (*feminea forma*) як матрицю (матер-ію, матір), з якої виростає Дух, вона славила перемогу Діви Марії над Євою і підносила над дітородною

природою останньої функцію Марії як «будівничого» нового світу. У 15-16 ст. меланхолія недвозначно ототожнюється з демонізмом і відьомством, пізніше в епоху позитивізму її пов'язують з жіночою істерією, а після Бодлера - із модернізмом. *Femina melancholica* - емблематичний образ «нової жінки», загадковий і водночас загрозливий, який панує над усім епохою *fin de siècle*. В українській культурі такою «жінкою меланхолійною» є, безперечно, Ольга Кобилянська. У її творчості меланхолія дістає ще й національний підтекст, оскільки основною темою письменниці стає формування модерної української свідомості та розрив із романтичною народницькою культурософією. Відтак, *femina melancholica* у моєму дослідженні поєднує фемінізм, націоналізм і модернізм в одну культурну візію.

Ще один, окрім психоаналітичного, а саме - ніцшівський контекст, який буде становити тло моєї студії, зі свого боку,



зумовлений тим, що саме постать і творчість Кобилянської актуалізувала в українській літературі дискусію навколо ніцшівських ідей та наративів. Філософія Ніцше загалом була тим рецептивним полем, на якому (і стосовно до якого) розгортається чи не вся європейська модерна література, включно з українською. Зокрема, визначальні для творчості Кобилянської концепти «вищої» культури, жінки-товариша, культуро-творчої потуги жінки-виховника тощо зумовлені своєрідним викликом, до якого вдається письменниця, привласнюючи аполонівський культуротворчий імпульс «будучності», що його Ніцше асоціював з діонісійською ідеєю Вічного Повернення.

Третій важливий контекст, який буде аналізуватися далі в роботі, пов'язаний із платонізмом, що став формою втілення фемінної культурної утопії та ідеальної комунікації у творчості Кобилянської. Зокрема, естетико-творчим виразом останньої був жіночий платонічний роман - особливий тип нарації, утворений душевно-творчою співтворчістю двох жінок - Лесі Українки та Ольги Кобилянської. Епістолярій служить при цьому претекстом інтертекстуального платонічного роману, що будується на кореспондуванні концепцій та образів у творчості обох письменниць.

Рамки цього дослідження спираються також на ідею оповіді, або наративізації життя, запозичену зі студій Ганни Арендт та Юлії Крістеві, а також на поняття лімінальності («пороговості»), розгорнене у працях Віктора Тернера. Саме через те, що людське життя значиме і наповнене подіями (навіть у випадку «життя без подій», про що зізнавалася Кобилянська, себто коли брак зовнішніх фактів компенсується подіями внутрішнього плану), ці події можна переповісти як історію, а життя можна подати як біографію - запис живого досвіду. Цю наративізацію життя Арендт визнала основою «людського стану». В пере-інтерпретації Крістеві життя здійснюється як наратив, коли воно розігрується як акція, і коли воно знаходить відгук у слухачів/читачів, себто нара-тивність стає умовою людської комунікації. «"Хтось" увічне "чиєсь" я, тільки стаючи "кимось", хто діє всередині політичного простору, у такий спосіб породжуючи наратив, який запам'ятовується»<sup>4</sup>, - стверджує Крістева. Так і листування-комунікація Кобилянської та Лесі Українки, перетворюючи «я» на «когось», стало «полісним» посланням, себто культурною нарацією, або текстом-порозумінням, що дозволяє прочитувати його у формах платонічного роману.

Відкриття власного «я», так само як відкриття жіночої сексуальності у творах Кобилянської, було також особливою формою персональної нарації. Адже зображення раніше табуованого індивідуального досвіду, та ще й висловленого жінкою, було революційною подією для української літератури кінця 19 ст. *«Моїеобистні переживання відігравали немалу роль в моїх писаннях»* (т. 5, с. 236), - зізнавалася Кобилянська у той час, коли інші українські автори боялися звинувачення в автобіографізмі. Разом з тим така оповідь наповнюється у творчості української авторки соціальним і національним змістом, оскільки йдеться про життя маргіналізованої в умовах багатокультурної Буковини, що входила до складу Австро-Угорщини, жінки-русинок, яка повинна була стверджувати себе і в глибоко патріархальному суспільстві, і у власній родині. Пошуки комунікативного середовища, резонансу стають при цьому одним із найважливіших аспектів самовираження «нової жінки» як у творах Кобилянської, так і в її епістолярному романі з Лесею Українкою.

Власне цей особливий досвід, артикульований в письмі Кобилянської, спирається на ритуал переходу, і, зокрема, ситуацію лімінальності як стан, що супроводить кожну видозміну місця, становища, соціальної позиції і віку. Адже, згідно з Тернером, «лімінальні одиниці знаходяться ані тут, ні там; вони ні те ні се і перебувають між станами, визначеними й усталеними законом, звичаєм, угодою, церемонією»<sup>5</sup>. Різні ідентичності Кобилянської - як «русинок», що знаходиться між українством і «Німеччиною», як жінки без певного соціального статусу, як

піонерки нового культурного стилю неоромантизму в українській літературі, як неодруженої жінки, модерністки і феміністки, як людини fin de de siècle, - були перехідними, «пороговими». І кожна з цих ідентичностей мала свій ритуал переходу, rites de passage, за Тернером.

Зокрема, мовний вибір можна розглядати як парадигму, що відбиває національну, культурну і гендерну самоідентифікацію Кобилянської. В літературі письменниця свідомо вибрала

українську мову, а її національно-культурним ідеалом став образ набутої (або обраної) української ідентичності - «культурної народності». Так вона пов'язала фемінізм, націоналізм і модернізм в одну культурну парадигму і спроектувала її на майбутнє. Відтак конструктивною основою її культурних моделей стала ідея модерної української нації. При цьому письменниця стверджувала устами своїх героїнь ідею жіночої емансипації як умову розвитку модерної нації і модерної культури. «Мої ідеали були: бачити свій народ сильним, на рівні з іншим народом, культурним, жінок його укінченими типами, гідними репрезентантками його, і силою, з котрою мож було у всіх випадках числитися» (т. 3, с. 393), - свідчила її героїня в оповіданні «Ідеї» (1903) і боронилася проти патріархального ідеалу, що служив підґрунтям народницької ідеї нації. «Народові треба було більше, ніж щасливих подруж, щільно зачинених в панських кімнатах *щасливих*. Ба більше ще як і "ідеалу" говорити *лиши матірньою мовою*\*, - твердила її емансипантка<sup>6</sup>.

Вперше в модерній українській літературі у такий спосіб підривавсь романтизований культ народності, згідно з яким природною функцією жінки є родина, а буття нації залежить від «щасливого подружжя» і вірності «матірній мові». Жіноча емансипація, поставивши на перший план питання індивідуального вибору, підважувала не лише основи сімейного життя і суспільні структури, але й традиційний погляд на етно-національну ідентичність. Фемінізм ставав оболонкою модерної національної ідеології у творах Кобилянської.

Показово, що її феміністична концепція складається в умовах поліетнічної Буковини. В Автобіографії 1927 року Кобилянська зізнавалася, що змушена була «духовно виживляти» в Кімполунзі тим, «що зберігала та місцевість з культури, літератури, штуки й науки між мішаною людністю, як німцями, румунами, процентом гуцульщини і поляків» (т. 5, с. 218). Відтак Кобилянська творить національно-культурні параметри модерного українства з урахуванням поліетнічності і в полі зору «іншого»: вона зіставляє культурну спромогу «русинів» і «чужинців» (німців), маркує меланхолійну ментальність «русинів» і монадівство циган, відтворює жіночу емансипацію не як боротьбу статей, а як потребу порозуміння.

При цьому Кобилянська фактично переосмислює ідставовий чинник «природної» ідентичності, оповідаючи про те, як «матірню мову» вибирали в її родині. Мовний вибір виявляється передусім жіночою справою, виховання нової родини - справою матері, з походження чужоземки, а «материнська мова» стає результатом відмови матері від свого «я». При цьому мати часто лишається в лімінальному, пороговому стані, у проміжку між двома (чи навіть трьома) мовами. Заснування «чисто української хати» в родині Кобилянських припало на долю матері, польки від народження. «В нас у хаті говорилося по-українськи, а також і по-польськи до часу, доки нам не стала доступна німецька мова, - переповідала письменниця, - бо мати, хоч дуже любила українську мову й говорила нею радо, ба навіть, виходячи заміж за батька, перейшла з римо-ка-толицького обряду на уніяський, не забувала матірньої мови, маючи матір з російської Польщі, а батька німця з Познанщини Йозефа Вернера, що ради жінки (моєї бабуні) привчився по-польськи, і вдома говорилося лише польською мовою, бо іншою, доки не навчилася по-українськи, бабуня не говорила. Та, як сказала я, в нас вдома мала перевагу українська мова» (т.5, с.219).

Так вибір «матірньої мови» ставав претекстом «обраної», або «конструйованої» модерної культурної ідентичності. Поза функцією матері, як формотворчого й опосередковувального

чинника культури, власна, *буттєва* її присутність у світі асоціювалася натомість з поодинокими хвилинами якоїсь глибинної екзистенційної самотності - хвилинами молитви, коли мати, згадує Кобилянська, ставала «така *інша*, така, як свята» (т. 5, с. 228).

Як автор, Кобилянська теж була особливо зацікавлена у ситуаціях перехідних, ритуальних - для неї було важливим і соціальне, і містичне значення тієї чи іншої події, що з маргінальної стає центральною у культурі. В межових умовах, часто відтворюваних у її творах, проривається соціальне несвідоме, а також містична сила, що впливає на людські долі і культурні ситуації. Таким «пороговим» місцем, наприклад, стає у повісті «Земля» «сусідній» ліс, у якому Сава вбиває свого брата Михайла. Буттєва напруженість лімінального часопростору пов'язана з силою роду. Вбивство у «сусідньому» лісі страшне тим, що є загрозою для роду: там брат став убивцею свого рідного брата. Загрозливою для роду є і любов Сави до Рахіри, адже ця любов - з інцестуальним забарвленням, бо Рахіра -сестра Савина. Можна розширити символічні порівняння, розсіпані у тексті «Землі», і тоді стають значимими й імовірними інші ситуації переступання родового закону, як, наприклад, любов-ненависть матері (Марійки) до сина (Сави), чи майже гомоеротична близькість старого Івоніки до сина Михайла -«з лица мов у якої дівчини, лише що над устами засіявся вус» (т. 2, с. 47).

/ Як ситуацію переходу, вщтворює Кобилянська народження / модерної української свідомості. ;Місто) просвіта, втрата родового зв'язку - все це маркуватимебуття інакшої у- модерної України, усвідомлювала вона і відтворювала прив'язаність до землі як силу, споріднену з поганською вірою. Гнат Хоткевич зауважив свого часу, що у «Землі» Івоніка «любить землю всіма силами своєї душі; він знає її в кожній порі року, в кожному настрою, як самого себе. Як древній грек, - пише Хоткевич, - так же близький до природи, він одухотворяв ту землю, давав їй людські змоги»<sup>7</sup>. «Переживав стан землі і був з нею одним» (т. 2, с. 31), - майже як про бісексуального поганського бога говорить Кобилянська у повісті про свого героя і ототожнює з цим батьком і чоловіком природу, що її традиційно асоціювали з матір'ю і жінкою.

Власне, переборення свого зв'язку із землею, розривання пуповини, що в'яже персонажів повісти Кобилянської до роду і до природи-матері, іншими словами, проклин матері-землі, який кидає Івоніка у «Землі», стають шляхом до досягнення *культурного, модерного* виміру поступу, що його письменниця асоціює з майбутнім того самотнього сина, який поїде до міста вчитися. «Нема йому що до землі прив'язуватися, - урадили батьки, - вона іноді лише самого горя приносить! Нема що до неї приростати! Вона не кожного щастям наділяє!» (т. 2, с. 296). Так, у творах Кобилянської засвідчується, що модернізм є не лише новою ідеологією, але й часом нового народження, потужною мітогенною трансформацією народу у націю.

Остання має і національно-культурні, і гендерні ознаки у Кобилянській. Так, модерність і висока культура дістають у її творах фемінну характеристику. При цьому письменниця звертає особливу увагу на материнський інстинкт («Ніоба», «У неділю рано зілля копала», «Вовчиха») і обговорює **гендерний** конфлікт між біологічною і цивілізаційною місцією жінки. Біологічна, *репродуктивна* материнська природа не є абсолютною цінністю для Кобилянської. Вона шукає не природного; а культурного витрактування материнства, і в цьому сенсі прагне вийти поза біологічні межі статі.



Власне цей сепаратизм одиниці і, зокрема, жінки, що відривається від материнського тіла культури, роду і землі, супроводиться ідеалізацією нової культурної спільноти, а саме - фемінної культури, що претендує бути «вищою» культурою. Стан пере-міщення культурної, національної і гендерної ідентичності надає меланхолійного забарвлення усій творчості Кобилянської. Меланхолія статі позначає у цьому зв'язку вихід поза біологічне трактування статі у сферу культури й історії та сигналізує про пов'язану з цим процесом тугу за досконалістю, що часто дістає у творах Кобилянської андрогинне витлумачення. З погляду психоаналітичного меланхолія стає джерелом не лише творчості, але й різного роду сексуальних перверсій, зокрема фетишизму, мазохізму, нарцисизму, гомоеротики, властивих модерному індивіду, і їх також відтворює, у своїй творчості письменниця.

Саме ці аспекти творчості Кобилянської буде проаналізовано у цій книзі, що є своєрідним продовженням і розгортанням мого попереднього дослідження «Проявлення Слова. Дискурс раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація». Я давно мріяла написати книгу про Ольгу Кобилянську, та змогла зробити це лише завдяки тому, що в Україні з'явилася феміністична критика (Соломія Павличко, Віра Агеєва, Ніла Зборовська), а мені пощастило працювати в бібліотеках великих університетських центрів Північної Америки. Завершення цієї праці стало можливим завдяки моєму перебуванню в Гарварді. Особлива подяка Українському науковому інституту Гарвардського університету за надану Мені стипендію імені панства Деймел та Євгена Шклярів, а також Фонду катедр українознавства, що уможливив фінансово появу цієї книжки.

## Rites de passage: народження «нової жінки»

### «Німеччина»

Місце Кобилянської на пограниччі української та німецької культур символічно віддзеркалює багатокультурну ситуацію Буковини і водночас надає амбівалентного забарвлення її творчості. Вибір української мови як мови письма, літератури, культури означав нове розуміння самої «матірньої» мови, яку традиційно вибирають через етнічно-мовну приналежність. Кобилянська натомість «зробила» себе українською письменницею, вийшовши поза межі так само рідної їй з дитинства німецької. Вона загалом підважила саме поняття «норми» і «природи» стосовно мови, культури, статі, причому ключовим стало мовне питання.

За свою німецьку мову («Німеччину») Кобилянська зазнала критики з боку народницького літературного напрямку, і це загострило почуття мовної (україномовної) неповноцінності в Кобилянської саме в період її найбільшої творчої активності 1890-1900-х років. Цілком інакше дивилися на «Німеччину» прихильники літературного модернізму в Україні, зокрема Леся Українка. «Не згубила, а вирядувала К[обилянськ]у Німеччина, показала їй ширший європейський світ, навчила стилю (не в значенні слів, лексики, але в значенні фрази, багатства форми)»<sup>1</sup>, - наполягала вона. Подібно писала вона і в листі до Кобилянської: «...Галицька критика докоряє Вам Німеччиною, а я думаю, що в тій Німеччині був Ваш рятунок, вона дала Вам пізнати с в і т о в у літературу, вона вивела Вас у широкий світ ідей і штуки <...>» (Л.У. 11, 111).

Недостатньо артикульованим лишається у цій полеміці, однак, те, що попри близькість до німецької мови, досконало писати нею, себто літературно практикувати, Кобилянській було нелегко: адже це вимагало досконалого знання літературної німецької мови. Таким, зокрема, було побажання одного з перших читачів її ранніх творів - близького товариша її брата, німця Адольфа Крамера. «...їй треба старатися повністю опанувати німецьку мову»<sup>2</sup>, - зауважував він. Інакший варіант літературної німецькомовності, до якого могла б вдатися письменниця, - розгорнути всі ознаки «збідненого» чернівецького варіанту німецької мови, як це зробив Кафка з її празьким варіантом, використавши його як засіб творення «нової поміркованості, нової експресивності, нової гнучкості, нової Інтенсивності» самої мови<sup>3</sup>.

В українському культурному контексті початку 20 століття Буковина набула значення топосу модерності. Щоправда,

тракували його (топос) по-різному. Леся Українка у статті «Малорусские писатели на Буковине» (1901) назвала Буковину місцем, де впливи літературного народництва не були особливо сильними і де власне зародилася новоромантична свідомість в українській літературі. Вона ж першою визначила це місце в параметрах «малої» літератури. «В наш час, - писала Леся Українка, - поряд із колосальним розвитком так званих "світових" літератур помітним стає одне цікаве явище: літератури маленьких народів, навіть невеликих етнографічних груп, Починають голосніше і впевненіше піднімати голос, захищаючи Своє "право меншини"» (Л.У. 7,62). Іван Франко, навпаки, відніс Буковину до зони «нездорової» модерності. Принаймні саме так формулював він специфіку творчості Кобилянської І умовах буковинського пограниччя («румунсько-української Культурної відсталості», згідно з його оцінкою). «Ольга Кобилянська, - писав він, - дитя «зеленої» Буковини, тієї культур-НО-територіальної області, де на ґрунті місцевої румунсько-української культурної відсталості прищеплюються деякими Принагідними мандрівниками найбільш модерні способи мислення і вислову думки, але тільки в окремих випадках вони дають справді оригінальні і здорові квіти та плоди»<sup>4</sup>.

Коли скористатися Франковим поділом на «здорові» та «хворі» плоди модерного способу мислення і художнього вирізу, народжені на Буковині, то, окрім Кобилянської, «хворобливий» буковинський топос породив і Юрія Федьковича. і» Близький товариш Кобилянської Осип Маковей, сам буковинець, опублікував 1911 року життєпис Федьковича, звертаючи увагу на неврастенічні чинники творчості останнього («невідому йому самому тайну його організму, унасліджену може по предках, панах та священиках, рід неврастенії, котра у нього то змагалася, то слабла і доводила його, між іншим, і до видумок про себе»<sup>5</sup>), а також на гомоеротичні схильності Федьковича<sup>6</sup>.

«Німецькість» Кобилянської (в розумінні не лише лінгвістичному, але і як причетність до найновішої західної культури, зокрема німецькомовної), себто маргіналізована «інакшість» на тлі української літератури, послужила тим містком, на якому письменниця зійшлася з українськими модерністами різних поколінь, які визнали її за свою предтечу. Кобилянська стала культовою постаттю для українських модерністів. «Молода Муза», а пізніше критики «Української хати» поставили її на п'єдестал. Це було запізно для Кобилянської, - діагностувала Соломія Павличко, - однак важливо для нових поколінь письменників, що прагнули відшукати «свою» традицію в рамках української культури»<sup>7</sup>.

Сама Кобилянська, як свідчить її листування, бачила себе одночасно у двох літературах - німецькій і українській. Ранні її твори були писані (і публікувалися) паралельно двома мовами. На зауваження Михайла Павлика про її «прокляту німеччину» Кобилянська відгукувалася: «Що він знає, чим мені Німеччина ставала в голоді і холоді духовнім!» і додавала: «<...> я горда, що німці затримуються на хвилину при мені. Мені все від них ішла найкраща нагорода» (5,413). Німецька мова була

провідником Кобилянської у літературний і культурний світ - вона знайомилася з творами модерних європейських і російських авторів через німецькі переклади (німецькомовні переклади «Анни Кареніної» Толстого, «Братів Карамазових» Достоевського зберігаються донині в особистій бібліотеці письменниці). Кобилянська добре знала також смаки німецької публіки і сама прагла стати посередником між двома культурами і літературами, перекладаючи твори своїх українських побратимів на німецьку мову. Так, готуючи власноруч перекладене німецькомовне видання українських новел, вона пропонує дати до нього вступну статтю - «щоби німці взагалі знали, що таке Kleinrussische Literatur» (5, 480). При цьому вона оцінювала українську літературу без нативістського ідеалізму і, приміром, відкинула оповідання Тимофія Бордуляка. «Обі новели солодкаві, без артизму, що Ви тут хочете німцям подати..., - пише вона в листі до Осипа Маковея. - Я їх дуже уважно перечитала, і ніяк не нахожу в них те "щось", чим би читач міг перейнятися, вони можуть русинам подобатися, але німцям певно, що ні. Відтак, не забудьте, що Ви німцям маєте подати збірник найліпших новел. <...> Німців треба книжкою з'єднати для своєї літератури, треба, щоб нас і на будуче хтіли, не лиш раз <...>» (5, 418)<sup>8</sup>.

Творчість Кобилянської є зразком «малої» літератури не лише в розумінні локальному, але і в сенсі «малої» літератури Жюль Дельоза і Фелікса Гваттарі, і саме як така вона й відіграла революційну роль у модернізації української літератури. Можна сказати, стверджували Дельоз і Гваттарі, що «мала» література позначає революційну ситуацію для кожної літератури всередині так званої великої (чи усталеної) літератури. Таку ситуацію вони пов'язують із процесом «детериторіалізації», що може мати різні виміри, але стосується також і питання мови. Так, в умовах локальної меншини, приміром, єврейської у Празі чи німецької у багатомовній Буковині, змістити і проявити німецьку мову можна було двома шляхами. Один із них - це збагатити місцеву німецьку за рахунок символізму, езотеричного змісту, як це робили Густав Мейрінк, Макс Брод чи Пауль Целан. Інший шлях запропонував Франц Кафка - вибрати «збіднену», «недосконалу» пражську німецьку мову і здійснити її «детериторіалізацію» у напрямку поміркованої, але інтенсифікованої мовної виразності. Як стати номадою, імі-Трантом, циганом у своїй власній мові? - запитують творці концепту «малої» літератури. І відповідають (слідом за Кафкою): «вкрасти дитя з його колиски і піти по натягнутому канату»<sup>9</sup>.

Фактично таке зміщення щодо української літератури здійснила Кобилянська, яка прийняла українську мову в багатокультурній Буковині, обертаючись серед німецького, польського, румунського багатоголосся. Лексично і синтаксично її українська мова так і лишилася варіантом української «германізованої» мови; поєднуючись з особливою образністю і ліризмом письменниці, остання сприймається нині як особливий код стилістики Кобилянської. Ввійшовши зі своєю «оні-меченою» українською мовою і ненастанним тяжінням до німецької культури в українську літературу, письменниця справила революціонізуючий вплив на всю цю літературу. Додалася

ще одна важлива умова. Меншинність національно-культурна перегукувалася з меншинністю **гендерною**, адже поняття «малої» літератури стосується і літератури, писаної жінками. І як буковинка, і як жінка, Кобилянська здійснила пере/зміщення української літератури в сенсі і стильовому, і тематичному. Так локус лімінальності Буковини і ситуація «малої» літератури продукували інакший тип письма в українській літературі, що розгортався на межі українсько-німецької культур, з одного боку, і народництва-модернізму - з іншого.

Серед німецьких і скандинавських авторів, які в цей час стають особливо популярними і широко друкуються в німецькій пресі, увагу Кобилянської привертають ті, що представляють найновіші модерні літературні напрямки. Вона обізнана з критикою Германа Бара, Арно Гольца, згадує працю Йогана Шлафа «Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze», посилається на статтю Фелікса Топперберга «Die jüngste Phase der nordischen Seele». В колій читачьких інтересів - твори гергарта Гавітмана, Марії Ебнер-Ешенбах, Густава Гесрштама, Германа Банга, Кнута Гамсуна, Єнса Петера Якобсена, Моріса Метерлінка, Арне Гарборга, Йонаса Лі (збірка творів останнього у німецькому перекладі зберігається в бібліотеці Кобилянської), Августа Стріндберга, Пітера Альтенберга, Станіслава Пшибишевського.

Як свідчать згадки про листування з редакцією «Gesellschaft», де було опубліковано і дуже добре сприйнято новелу Кобилянської «Битва», їй замовляли для часопису статті про українську літературу. Новий редактор Якобовський, як зазначає Кобилянська в листі до Осипа Маковея, «просить дуже і видно, що йому на тім mocno залежить, дістати розвідку про нашу, то є малоруську літературу» (5, 321). При цьому Кобилянська рекомендувала написати Маковеєві такий огляд сучасної української літератури, сама ж брала на себе переклади на німецьку творів українських авторів.

Твори самої Кобилянської друкували в німецькій періодиці 90-х років - «Neue Zeit», «Neue Revue», «Vorwärts», «Gesellschaft». В листуванні з Петко Тодоровим вона запитує про найпопулярніші журнали в Берліні і зізнається, що передплатує видання «Neue Deutsche Berliner Rundschau», слідкує за «Berliner Rundschau», раніше «тримала» «Gesellschaft». Редактор «Neue Deutsche Berliner Rundschau» Вільгельм Бельше був одним із тих, хто підтримував молоду письменницю та підтвердив її літературний хист на самих початках творчості (5, 180, 223). Імовірно, Кобилянська була обізнана з тим, що Бельше був автором книги «Das Liebesleben in der Natur» (1892), в якій він пов'язав ідею еволюції з еротизмом, а секс вважав об'єднавчою ланкою всесвіту. Від найнижчих форм життя і до найвищих маніфестацій, твердив він, уся творчість і кожний акт життя впливають із первісного еротичного чуття. Відтак дарвінівську теорію боротьби за виживання було видозмінено в еротичний монізм, вершиною якого визнавалися мистецтво і релігія. А отже й людська культура є наслідком природної еволюції та закорена у сексуальності, доводив Бельше. Прикметно, що творами Бельше захоплюється молодий Зигмунд Фройд.

Серед німецьких авторів Кобилянську особливо цікавить модний на той час Фрідріх Ніцше. Ніцшева особлива філософія та місце, яке він відводив у ній жінці, викликала широку дискусію ще за життя німецького філософа, і особливо - у 20 столітті, яке німецький філософ хронологічно відкрив своєю смертю у 1900 році<sup>10</sup>. В одному з листів Кобилянська говорить, що має в себе «Unzeitgemässe Betrachtungen» Ніцше, і багато чекає, особливо від першої частини, де йдеться про літературу. «Я думаю, що буду тепер його ліпше розуміти, як давніше, відколи читала-м много про його діла <...>» (5, 319), - зауважує вона в листі до Маковея. Роком раніше вона пропонувала йому до читання «другу часть про діла Ніцше»<sup>11</sup>, зауважуючи при цьому: «про жінок можете опустити, то і так чисто орієнтальні погляди, без котрих можна обійтися. Зате все попереднє дуже інтересне» (5, 297). Але Кобилянська не лише чула про Ніцше, цікавилася його творами, переймалася його парадоксальними афоризмами - вона, так само як Ніцше, розвивалася в колі впливу німецького романтизму та ідеалізму, тому їй була близькою виховно-моделююча концепція культури і людського життя, що її розгорнув німецький філософ.

Загалом найінтенсивніший «ніцшівський» період Кобилянської належить до часів її «літературного приятелювання», як назвала це пізніше авторка, з Маковеєм. Насправді в автобіографічному оповіданні «Доля» письменниця зізнається, що то була любов, «поважна, як смерть», «що сама себе годує»<sup>12</sup>. Як засвідчує її листування, вона намагалася виховати з Маковея «ніцшеанця». Загалом, формування власної творчої і невіддільної від неї жіночої ідентичності у Кобилянської пов'язане з товаришуванням, розігруванням по-ніцшівськи (або, іншими словами, на тлі Ніцше)<sup>13</sup>. У своїх стосунках з Маковеєм Кобилянська перебирала на себе виховну місію Заратустри, прагнучи накинати своєму товаришу той спосіб духовної самореалізації, який Ніцшів пророк асоціював із «усміхненим левом». Адже дух, говорив Заратустра, переживає три (перетворення: дух стає верблюдом, верблюд - левом, і нарешті - лев стає дитям. Розвантажити «верблюда» - «вищих людей», що беруть на себе певну місію самоздійснення, тягар обов'язків, значить досягнути статус лева, що, посміхаючись, розбиває скрижалі усталених цінностей і здійснює критику сучасності. Наступна стадія - стати дитям, самою грою, творцем нових цінностей. З цих стадій життя-ствердження Кобилянська вибирає середню - бути «усміхненим левом»<sup>14</sup>.

Кобилянська прагнула навчити Маковея передусім артистизму в його найсуттєвішому вираженні - в оцінці життя не лише як щоденного обов'язку, але і як творчого принципу, якому відкрито майбутнє. У Ніцше Аріядна допомагає Діонісу звільнитися від тягара, що його беруть на себе «вищі люди», і перетворитися на ігровий принцип життя-ствердження (Вічне Повернення). Кобилянська-Аріядна, зі свого боку, вчила свого побратима спиратися не на «корисне», а на «вибране». Вона писала, посилаючись на Ніцше: «Ніцше десь на однім місці каже: "Відбір і підшукування красивого і благородного, розкривання благородного і героїчного - це й є мистецтво як таке"

(переклад з нім. - Т.Г.). Ся штука припадає Вам і належить до Вас, бо се Вам є вроджене. Посідаєте дар сортування, витребування, а все проче виходить само від себе» (5,456-457). Індивідуалізаційна, аполонівська ідея творіння власного життя служила при цьому моделлю поведінки і для Кобилянської, і для її героїнь.

### Модернізм і автобіографізм

Творчість Кобилянської стала відправним пунктом українського модернізму. Їй присвятили свій програмний збірник «За красою» «молодомузівці», Остап Луцький назвав її першою символісткою. «Ви вказували, - підкреслював він, - на забутий шлях, що проводить далеко поза тої буденні межі; в прекрасних симфоніях слова, повних таємного чару, лучили те, що дається поняти змислом, з тим, що можна тільки відчутти»<sup>15</sup>. Натомість «хатяни», з якими близько товаришувала письменниця, висували з творчості Кобилянської культуротворчу ідеологію українського модернізму. Виступаючи носієм «нової» моралі, культивуючи тип «нової» людини, модерне мистецтво, твердили вони, стає будівничим «нових» цінностей. І творчість Кобилянської з її індивідуалізаційним устремлінням стає моделлю творення нової культури, адже «в тому впливі її (штуки. - Т.Г.) на одиницю, у вироблюванні великих індивідуальностей» «виявляється найкраще, чим вона єсть, як елемент, скажім, - чисто культуральний»<sup>16</sup>, - писав Микола Євшан. «Дуже подобається мені тепер "Українська хата"» (5,611), - зауважувала 1910 року в листі до Христі Алчевської сама Кобилянська<sup>17</sup>.

В ситуації кризи українського народництва, на яку, приміром, вказував Юліан Бачинський у своїй студії «Україна іггедента» (1895) («Руський мужик, се ж прецінь ґрунт, на котрім вирости і з котрого тягнули поживні соки всі "інтелігентні" "руські" класи, основа, на котру спиралася ціла дотеперішня політична діяльність "Русинів", основа остаточна, в котрій, як загально признається, *ілежитъся будучіаць "Русинів"*. Атаж-то основа встряслася тепер, розпалася. Мужик упав, спроле-таризувався і, не маючи у себе вдома, в краю захисту, втікає далеко в чужі світи... Що ж станеться з "народом руським"?»)»<sup>18</sup>, актуальним стає питання виховання нової модерної самосвідомості і нової «вищої» культури<sup>19</sup>. Модернізм літературний набуває у цьому зв'язку ознак явища культурального. Ідеал «великої індивідуальності», який «хатяни» нав'язували до творчості Кобилянської, ставав феноменом культурно-націо-нальним, моделюючо-виховним.

Кобилянська була близькою, навіть інтимною товаришкою Осипа Маковея, Лесі Українки, Остапа Луцького, Христини Алчевської, а також духовною повіреною Василя Стефаника, Миколи Євшана, що також пояснює особливе місце Кобилянської в українському модернізмі. У власній творчості вона розгорнула основні психоідеологічні моделі, характерні для модернізму, такі як естетизм, індивідуалізм, мітологізм, фемінізм. Та, може, найважливішими естетико-творчими принципами виявилися її автобіографічність та відкритість у зображенні жіночої чуттєвості, включно з сексуальними перверсіями.

Чи не кожен з модерних українських митців на схилі минулого віку розв'язував дилему: визнати право на власну суб'єктивність та її виявлення у тексті чи покладатися на імперсональність зображуваного людського досвіду, на вигадку і творчу фантазію. Модерністська література мала справу з новим «людським» змістом - не нормативним, але часто соціально й культурно табуованим і вкрай суб'єктивним. Від романтичної метафізики та реалістичного побутопису модернізм переходив до психологізму і психологічних експериментів з людиною і «людським, занадто людським», як визначив цю сферу Ніцше. Одні письменники декадентської доби переносили літературні моделі на власне життя, як, наприклад, Олексій Плещ, котрий вчинив самогубство, інші - ховалися за вигаданих людей, «небіжчиків», як це зробив Іван Франко у передмові до «Зів'ялого листя» 1896 року<sup>20</sup>.

Саме суб'єктивність морально-естетичних цінностей виразно відзначає перехід від літератури позитивістської до власне модерністської. Українські автори зазвичай відмежовували себе від своїх декадентських героїв типу Андрія Лаговського, ліричного героя «Зів'ялого листя», героїні «Блакитної троянди», над якою здійснює морально-психологічний експеримент Леся Українка. До речі, саме Леся Українка свого часу заторкнула питання про право суб'єктивності та автобіографізму у творах українських авторів. В листі до Кримського вона писала: «І Ви, і Франко (передмова до "Зів'ялого листя") робите кепські

прецеденти всім нам, писателям-суб'єктивістам, неначе ми обов'язані здавати справу "кому о том ведать над-лежит", як ми заряджуємо нашим власним матеріалом автобіографічним» (Л.У. 12,139-140)<sup>21</sup>.

На початку 90-х у листі до Осипа Маковея вона вже зауважувала: «Але от я не згідна з тим, щоб для зрозуміння чийх-небудь віршів треба знати життєпис автора. <...> Справді, не слід уважати кожної ліричної поезії за сторінку з автобіографії, бо часто в таких поезіях займенник "Я" вживається тільки для більшої виразності. Звичайне, що се не завжди так є, але треба пам'ятати, що так буває»<sup>22</sup>. Такий спосіб критики, який заторкує особисте життя автора, вона називає «літературною інквізицією». Маковей, зі свого боку, застерігав, що безособистісна лірика можебути несвоєчасною. «Ви боїтеся, що я не піду разом з духом часу, а зостануся позаду, - відповідала йому поетеса, - не думаю я сього»<sup>23</sup>. І справді, Леся Українка наснажувала свої твори глибоко особистісним чуттям. Ба більше - вона не лише не виключала збігу суб'єктивного героя з автобіографічним, а навіть сприймала його позитивно, як про це свідчить її листування з Кримським. «Я вважаю всю Вашу белетристику (і поезію) <...> наскрізь суб'єктивною, але ні трошки не автобіографічною, а було б навіть краще, якби вона була автобіографічною, бо тоді суб'єктивність була б натуральнішою» (Л.У. 12,153), - зауважувала вона.

#### **Погляд колонізатора і жіноча нарація**

Відкритість і сміливість чуттєвих зізнань та перверсій Кобилянської гідні подиву. Найскандальнішу чи не в усій українській літературі новелу про «вільну» жіночу любов Кобилянська назвала метафорично «Природою» і, написавши її по-німецьки у 1887 році, змогла опублікувати українською мовою лише через десять років. Та навіть німецькою мовою вона була надрукована лише 1895 року Карлом Каутським у штутгартській газеті «Die Neue Zeit». До речі, там же 1898

року побачила світ і новела «Некультурна». Зауважимо, що саме впродовж 1895-97 років були оприлюднені три, назвемо їх радикально-жіночими, новели Кобилянської - «Природа», «Битва» і «Некультурна».

Ці три новели легко лягли на модерністичне тл\*9 тогочасної європейської, і, зокрема, німецької літератури, подібно як і тогочасної філософії, найвиразнішим **репрезентантам** якої був



Фрідріх Ніцше. Саме ці новели увійшли до збірки німецькомовних творів Кобилянської «Kleinrassische Novellen» (1901), а через кілька років (1906 року) вони так само вийшли чеською мовою в перекладах Терези Турнерової.

І причина цього не так у їхньому гуцульсько-карпатському романтизмі, як у особливій, власне жіночій наративності, яка відкривалася у творах Кобилянської. Тереза Турнерова легко вловила це у «Битві», побачивши в новелі картину того, як «живе, страждає, обливається кров'ю кожне дерево, до якого доторкнувся ненаситний погляд або грубі руки»<sup>24</sup> «цивілізатора»-гвалтівника. У новелі такий «цивілізатор» дивиться на незаймано цнотливий праліс так само, як на гуцулів - дітей гір і на жінку-гуцулку, а саме - підкорюючи цей маргінальний часопростір природи і статі, колонізуючи своїм поглядом або жестом.

Різниця двох станів буття - колонізаційного і органічно-іманентного - закріплюється наративно у «Битві». «Ось одна молода жінка, з трохи зжитим, але гарним, майже дитячим лицем, одягнена, за звичаєм свого народу, барвно й багато, - говорить, ніби показуючи, оповідач. - Вона курила люльку й дивилась байдужно вперед себе, не дбаючи о те, що ціла громада чужих людей неначе пожирала її очима. Її товариші, прегарні мужчини, стрункі, мов смереки, і еластичні, сиділи в хаті тут і там, у найвигідніших позах на світі» (2,311). Так зустрічаються в одній площині два погляди - оповідача і гуцулки, причому наратор ніби перехоплює «пожираючий» погляд колонізатора, затримуючи в такий спосіб хистку непевність і безжурну красу гуцульського світу.

Природа для Кобилянської означала передусім самодостатність і навіть смиренність у повтореннях циклу народження і смерті. Така несвідомість прочитується у вродженій свободі гуцулів та одвічному ритмі життя пралісу. Інакше бачать природу «цивілізовані» люди, які вносять у неї свої цілі і цінності, а то й перекладають на неї власні комплекси та бажання. Особливий цинізм ховається, зокрема, за «добропорядністю» і культом «здоров'я», витвореними цивілізацією і культурою в поглядах на **Статеву** «природу». «Пане Маковей, - пояснювала Кобилянська сенс «брутальної безілюзійності» модерного чоловіка в/поглядах **на** питання «природи», або сексу, - чи /

/

/

воно так не є, що природа *сама собою свята і чиста* і що лише люди самі здирають з її обличчя ніжну заслону сорому і роблять з неї eine Dirne. Що роздразнюють себе до хоробливості, а потім роблять грубий культ "в честь здоров'я" з самого чистого закону природи. Ну, і після того і виглядають вони і стають перед власними старцями на душі і тілі, а в пізнішому віку походять на порожніх вулків» (5,455).

Кобилянська - не русоїстка, вона свідомо штучносте цивілізаторського лозунгу повернення людини до природи. «Жити - хіба це не значить якраз бажати бути чимось іншим, аніж природа? Хіба життя не є бажання оцінювати, віддавати пере-

вагу, бути несправедливим, бути обмеженим, бути відмінним від природи?» - дивувався в цей час так само Ніцше<sup>25</sup>. Істота, подібна до природи, твердив він, це щось «безмірно байдуже, без намірів і оглядок, без жалости й справедливості, плодюче й безплідне, стійке і нестійке водночас». Такою «природою», окрім прадавнього лісу, є, зокрема, «мужик» (селянин) у сприйнятті Кобилянської-письменниці. «Лиш мужик однаковий. Який був учора, такий і нині, таке і *завтра* жде його. <...> Він - природа. Враз з нею він розвивається, процвітає, плодить..., в'яне..., скидає осінні листя... далі гасне... він *природа*...» (3,422-423). «Він боїться поступу. <...> З поступу сягає щось за його традицією, в котрій знаходить він також несвідомо опору, і хоче його *винищити - перетворити*» (3, 423). Проти такої безцільності бороняться «вибрані» культуротворчі героїні Кобилянської («Природа», «Царівна», «За ситуаціями»), які прагнуть надати сенсу власному існуванню, присвоїти творчий інстинкт природи, що завжди «стремиться» (*«Там велике матеріяльне... там духовне... а всюди вона є - існує - стремиться»* (3,423).

У повісті «Земля» авторка перетворила цю ілюзію безкультурності «мужика», який інстинктивно борониться проти поступу і того, що «хоче його *винищити-перетворити*» на міт про природу - «сліпу, могутню, велику - вічну», природу, що стає Молохом. Загалом у творах Кобилянської поступово складається ланцюг ототожнень: мужик - природа - чоловік. У повісті «За ситуаціями» (1913) вона ще раз повторить це міркування про «мужика»-природу. «Мужик сам в собі, яким є ще тепер, то щось гарне й неначе заокруглене, котрому не конче

добре йти *дальше*, бо ж він не живе логічно, а органічно... Він, земля, *білі воли*, віддалення від науки й культури, традиція, смуток; *бог* і короткі дикі хвили примітивної радості, - нащо його виривати з того ритму супокую і зближати до вогню культури?» (5,103), - фантазує героїня повісті Аглая-Феліцитас.

### Оргія

Натомість у «Битві» природа - фемінна за своєю суттю. Повертаючись до природи, модерна людина сприймає останню нарцисично й власницьки. Відтак колонізацію природи Кобилянська відтворює у «Битві» подібно до гвалтування жінки. Незаймана долина, оточена «двома пасмами рівнобіжних гір», описувана Кобилянською у «Битві», нагадує жіноче лоно. «Тут панувала всюди таємна тишина. Царювала розкіш у вегетації, краса в барвах флори, а на горах таке багатство зелені, що якимось аж пригноблювало чоловіка». Асоціації з водою, краплями дощовими, вологістю продовжує це зближення правічного лісу і жіночої сексуальності - тут «зелено-брунатний, високий по коліна мох буяв, ніколи не тиканий, лагідними хвилями у мокрявій землі пралісу» (2,301-302). «Свист локомотива», що «розтяв по раз перший воздух схованої між гірськими стінами долини», натомість має подвійну фалічну метафорику - потяга і посвисту, двох знаків чоловічої виокремленості: машинно-технологічної та соціально-побутової.

Ворог-гвалтівник відрізняється грубістю й неоформленістю, неестетичністю й силою. «Він висів, - говориться в новелі. - З грубим обличчям, у подертій замашеній одежі. З неповоротними, від тяжкої праці майже неформеними руками: озброєний блискучими топорами, тяжкими залізними ланцюгами, сам собою зовсім поганий на вид, - такий прибув він» (2, 304). Війна його з предвічним, незайманим лісом нагадує гвалтівництво: молоді дерева обідрано «з зеленої одежі», «з них витікала кров». Кобилянська зауважує: «наемники» «не сходили ніколи в долину, не стрічалися майже ніколи з жінками» (2, 306). Всю енергію - фізичну й еротичну - витрачено на приборкання лісу.

Жіночу природу «дорослого» лісу також виразно підкреслено. Розлите серед дерев бажання, «самий запах, що розходився з лісу, нагадував упоюючу розкіш, саму прегарну повну зрілість, та поривав і тих з собою, що стояли досі в непорушно скритім доживданні, зберігаючи бажання жити повною мірою, як соромливу тайну» (2,307). Остання ніч дерев -ніч проявленого бажання («як би виступили з себе й безглядно розбуялися їх чуття»). Ці чуття споріднені з розбуялим природним сексуальним бажанням, розсіяним у світі, де живуть такі ж природні, як і дерева, люди - гуцули.

І знову оповідач звертає увагу на жінку-гуцулку, підкреслюючи еротично-оргіастичний фемінно-природний код життя гуцульської спільноти. «Одна гарна жінка, вдовиця якась, поскакала на молодім півдикім коні до прочих. За нею мчався, так само шалено, рій молодих хлопців. Вона не дала здогонитися. Звернувши голову аж через плечі за ними, оставляючи з простягненими руками коневі свободу в поводах, реготалася голосним безжурним сміхом! Ще не відчували (а може, не відчувала! - *Т.Г.*) жодної дріжжі при приході й відході того страховища, що неприязно сичить, що приносить своєю появою світло, але - і несказанне горе!» (2,311-312).

### Фемінність «вищої» культури

Відтак у «Битві» народжувалася трагедія цивілізованого, механізованого й знелюдненого у своїй природній (жіночій!) праоснові світу. Однак Кобилянська далека від того, щоб закріплювати за «природою» суто жіночу символіку, а «цивілізацію» наділяти чоловічими ознаками. Самодостатня, переважно звернена до минувшини і традиції, циклічна у своїй суті, «природа» не має в собі ідеї розвитку (прийдешності), вона не знає індивідуальності і задовольняється вузьким матеріалізмом. Натомість «вища» культура спрямована на майбутнє, живлена індивідуальною волею, свідомо модельована, несе в собі імпульси творчості. Кобилянська буде називати ці дві іпостасі природи «мужичою» та «вищою» культурами.

Перша з них асоціюється з «грубою» природою (остання протистоїть автентично народній культурі і є швидше продуктом масової культури, колонізаційною імітацією автентичності), а також цивілізаторською патріархальністю, що може набувати форми культури маскуліної. В додатку «мужик» дістає ще й національний підтекст, імпліцитно відсилаючи до протиставлення української («мужичої») і польської (чи німецької) «високої» культур. Причому такі конотації можуть мати у творчості Кобилянської різні оцінки - і позитивну, і негативну. Відомо, що Кобилянська гордо називала себе «буковинським мужиком», і вона ж була дуже несадоволена, що зневажливе слово «мужик», яке, зауважувала вона, «я з великою сатисфакцією писала» (5, 311), було вилучене редакторами «Літературно-наукового вісника» з тексту новели «Valse mélancolique». Інший тип культури - «вищої» - недвозначно ототожнюється письменницею з модернізмом і фемінністю. Прикметно, що носіями культурної сфери (і, зокрема, «вищої» культури) стають у неї жінки, натомість природну сферу уособлюють чоловіки. При цьому, знімаючи з себе покривало природності, жінка також відмовляється бути заміном природи, себто іграшкою в руках іншого<sup>24</sup>.

Колізії «мужичої» (чоловічої) і «вищої» (жіночої) культур накреслені вже у ранній повісті Кобилянської «Царівна». Прагнення Наталки Верковичівни до самореалізації, до власного «полудневого» несуть у собі домінуючий культуротворчий чинник «високої» культури. Цей імпульс і волю, що виростають з індивідуальної та національної самосвідомості, Наталка прагне передати, прищепити Василеві Орядину, який, однак, у повісті не витримує національно-культурного випробування, до якого закликає Наталка, і лишається «мужиком», оскільки ідеали «високої» культури йому чужі. Над таким присудом авторки зіронізував у своїй рецензії Осип Маковей, натякаючи, що чоловічі типи у повісті - не лише не реальні, але й не українські. Він зауважив: «Руська Лорелай, наперекір німецькій, може сама потонути, плаваючи попід скелею, на котрій сидить раз циган Орядин, другий раз хорват Марко»<sup>27</sup>. При цьому Маковей мав на увазі, що й сама Наталка не оригінально український тип, а «онімеччений», відтак і колізія «високої» жіночої та «мужичої» чоловічої культур у «Царівні» запозичена з іншого (в цьому випадку німецького) ґрунту.

Феміністична тенденція Кобилянської була відразу підмічена німецькою критикою. Так, Георг Адам, перший німецький критик Кобилянської, відзначив у передмові 1901 року, що її не задовольняє «поняття, що жінка - "тільки жінка"», і «вона беззастережно вимагає для неї повної свободи, безумовного права на життя і любов»<sup>28</sup>. Так, у творах Кобилянської модерний світ і воля до «вищого» життя, до самореалізації, поривання до майбутнього, до свого «полудневого» викроста-



лізуються у жінці, через її боротьбу за «вищу» культуру і спротив патріархальності. Навпаки, Ніцше твердив, що жінки завжди інтригують проти вищої душі своїх чоловіків і хочуть відібрати у неї (душі) будучність на догоду безбоязному і спокійному існуванню в теперішньому<sup>29</sup>. У новелі «Природа», примушуючи заглянути в прірву, що нею стало розщеплення єдиної природно-духовної основи людського буття, письменниця натомість ніби реалізує іншу формулу Ніцше - про те, що жінкам належить здоровий глузд, а чоловікам - зміст душі і пристрасть.

### Діоніс-Аполон

У «Природі» відбилися чуттєві фантазії молодой Кобилянської про вільну любов, суголосні тим, що зустрічаємо в її дівочих щоденниках. Твір став естетичною проекцією нездійснено-здійсненого вчинку, а саме - реалізацією еротичної фантазії - «бути обнятою сильною рукою...», віддатись гуцулові, фізично досконалому Аполоні і грубому фавнові водночас, стати на мить німфою. Таким міг бути закамуюфльований під естетику дрібноміщанський флірт «аристократки» й «мужика», адже, зауважує Кобилянська у щоденнику, «якщо інтелігентні чоловіки люблять простих селянських дівчат, то чому жінка не може любити так само?»<sup>30</sup>.

26 листопада 1885 року, майже в день свого двадцятидвохліття, Кобилянська записала у щоденнику: «Боже, як мені шкода молодости, вона вже ніколи не вернеться. Одне тільки можу сказати, що я багато, дуже багато любила»<sup>31</sup>. Дівочі щоденники Кобилянської схожі на еротичні фантазії. Розлита в них німфоманія звернена до переживання зваб і еротичних мрій. Один за одним на обрії зринають різні чоловічі постаті - брата, братового товариша, новоприбулого священика, їздового. Вирізняються смаки - високий, дужий чоловік. З різних зустрічей лишаються записи: «такого дужого, такого гарного з я ще ніколи не бачила», «мене зачарувала його гордовита, енергійна постава, його чисто чоловіча натура», «він священик, молодий і здоровий».

Зустрічаємо в щоденниках і згадки про Іванка, з яким хотіла пофліртувати (але не виходити заміж, бо він простий хлопець і не може дати їй «вигод»). І таки пофліртувала. Іванко - прообраз гуцула з «Природи» і герой «фантазії про себе й Іванка» під назвою «Голубка і дуб». Варіант назви останньої - «Йоаннес». Саме таке ім'я дасть Кобилянська пізніше в повісті «За ситуаціями» (1913) братові професора Чорнія, здійснюючи національну інверсію імені: Іванко - Йоганес<sup>32</sup>. Повість «За ситуаціями» - своєрідний резонанс до гуцульської романтики «Природи». У ній головна героїня Аглая-Феліцитас виконує пісню, що відсилає нас до ситуації, описаної у «Природі». Слова пісні говорять про пережиту мить любови і любовний шал:

Гайда вище! Верховина В  
світлі місячнім стоїть, Вже  
заснула полонина, -А потік  
шумить, шумить...  
Любий тисне палко груди,  
Наче серце з них вийма...  
Чи ви тямите що, люди?  
Над хвилину цю нема!  
Ах, то знає полонина  
Та чарівна, мрійна ніч,  
Щб дала йому дівчина,  
Щб зробилось віч-на-віч. (5,79)

Переграється у цій пізній повісті і сама ситуація повторення-перечитування якоїсь «новели про вільну любов». «Ви за вільну любов?» - перепитує Аглаю чужинець Йоганес. На що дівчина відповідає, що вільна любов «ординарна», натомість для неї ідеальним було б чуття, сполучене з фантазією, себто артистично повторюване. Метафорою такої любови служить морська хвиля, «котра переливалась би по два рази там, де інші зсуваються лиш раз; заким піду тим шляхом, що другі - раз\* (5,101). Так Кобилянська фактично заперечила фізіологічне трактування «вільної любови», намагаючись переключити питання статі у площину артистизму.

Причому у повісті Аглая виговорює те, що лишилося не артикульованим, а лише розіграним у «Природі». Почуття Аглаї розірвані поміж двома братами - «українцем», «професором» і «мужиком» Чорнієм та його братом - «чужинцем», «артистом-ніцшеанцем», «аристократом» Йоганесом. Перший несе в собі аполонівську «тугу» самовиповнення, другий - діонісійський екстазм і вірність інстинкту «землі». Гуцул Діоніс із «Природи» ніби перебирається в ніцшеанця. І Аглая визнає, що з цим «мужчиною в повнім значенні слова, «від голови до ніг» вона «ніколи не зіллється», бо не матиме гармонії. *«Поваги своєї душі вона не дасть йому ніколи. Не любови, а поваги вона не віддасть йому»* (5,105). Такої поваги душі не віддала гуцулові і дівчина-аристократка з «Природи».

Там, у «Природі» на верховині, відірвавшись від «низу», від «долини», молода дівчина піддається владі чоловічої фізичної сили та власній пристрасті і віддається молодому вродливому гуцулу. Виглядало, що любов і свобода жіночої пристрасте прорвалися під силою «плебейських інстинктів», унаслідкуваних «червоноволосою» дівчиною від бабці-гуцулки. «В них все бувають незаметні хвилі, коли інстинкти прориваються і греблі не знають», пояснюється в новелі (1, 404). Мовляв, дику природу не змогла перебороти рафінована аристократичність і культура, одідишена дівчиною від матері. Однак описуючи характер дівчини, автор підкреслює вирішальну, хоча й не усвідомлену нею тугу за будучністю, що пронизує її чуття. Так само тугою живе й героїня повісті «За ситуаціями». Це аполонівська потуга виповнення, поривання, мовчазної музики, боротьби у хвилі, «коли вона (дівчина. - Т.Г.) була спо-сібна зробити щось велике, була нап'ята, мов лук, що має в далеку далечину пустити стрілу. Та се тривало недовго. Вона корчилася і ставала лінива» (1,404).

Так приховано визріває і формується в ній Заратустрина туга за «вищим» буттям, потреба волі, здатної перебороти вроджене лінивство натури і меланхолію самоти. Садомазохістські пориви (бажання перемоги і бажання бути підкореною) поєднуються в «чутливій до хоробливості» натурі героїні «Природи»: «жадоба чувства побіди», «охота усмирить звірюку» легко змінюється меланхолією («іноді вона плакала з суму», «її сила спала й ниділа і переходила в хворобливу, безпричинну тугу»). Туга за «даллю», за майбутнім, за «повним життям», «полуднем» позначає такий Заратустрівський тип аполонічної жінки.

Новела символізувала силу інстинкту у світі природи, куди входить її героїня, і водночас у творі поетизовано акт розриву з природою, вихід поза її інстинктивні потреби. Йшлося насправді про народження «нової людини» в іпостасі «нової жінки». Такий феміністичний ідеалізм Кобилянської відрізняє її творчість від інших митців і філософів доби модернізму. Так, Володимир Винниченко, антагоніст Кобилянської щодо трактування духу і статі, пояснював природний інстинкт віталіс-

тично, як панівний закон дітонародження та продовження роду, якому не може опертися жодна людина (ані чоловік, ні жінка). Кобилянська ж тлумачить еротичне бажання і вільну любов як момент, що не заперечує, а пробуджує індивідуальність і душу. Дівчина «втерляла усю свою силу» і майже свідомо віддалася владі пристрасти та фізичній силі гуцула - і «легкий, непевний усміх заграв на її лиці <...>». Однак її жіночий інстинкт стверджується не так як забаганка і вимога природи та момент підкорення чоловічій силі, себто по-дарвінівськи<sup>33</sup>, але як потреба індивідуалізації. На питання гуцула, чи любить вона його, дівчина відповіла з непевним усміхом: «може» і «то щось інше». І справді, гуцул як дитя природи, не відокремлений від її материнської пуповини, зв'язаний магією забобонів, не може зрозуміти таку інакшість дівчини, а отже - інакшість культури як такої, взятої не лише у формах цивілізації, соціальних законів, технологічних здобутків (годинник), але і в категоріях духовних. Ще раз, уже в «Землі», Кобилянська наважиться сказати, що для того, щоб увійти в культуру, треба відірватися від землі...

У «Природі» чуттєвість гуцула звернена до об'єкта його бажання, до жіночого тіла, його барв і запахів. Краси зовнішнього виднокола «він, бачилося, зовсім не помічав, він бачив лише її одну»: «Вона стояла перед ним, така висока й гнучка, і була напрочуд гарна! Йому здавалося, що від блиску сонця пишні її тіло прозирає до нього крізь її легку, ясну одягу. Він бачив докладно всі його форми й зариси, чув їх так, як чується зблизка сильно пахучу, оголомшаючу рослину. Кров кружила йому в жилах, мов скажена». Гуцул реагує як звір, як дика природа, він весь - у сфері впливу Діоніса, вегетації, чуття.

Дівчина натомість відчувається приголомшеною красою «великанських, порослих лісом верхів гір», «пралісів», «буйних полонин», величчю, якій віддавалася цілою своєю істотою: «Усе те могутнє, велично гарне... Всесь сей повний пишних красок простір, ся буйна, майже темноглуба зелень... <...> Переможена сею пишною красою, стояла вона хвилику, здавалося, забула, що він коло неї». Її чуттєвість естетизована й опосередкована. Фізична краса і сила, а також пробуджена пристрасна жага гуцула, так само як краса і велич навколишньої природи, споріднені з естетико-чуттєвою сублімацією, і їй підкоряється дівчина.

Драма «нової жінки» у «Природі» Кобилянської виростає з перетворення естетичного поглядання на діонісійське дійство, з якого, зрештою, народжується аполонівська формотворчість. Це своєрідна варіація Ніцшевого «народження трагедії з духу музики», лишень у Кобилянської смисл трагедії інший, оскільки йдеться про народження «нової жінки», що є результатом (пере)творення «природи» й «культури» в моменті екстатично-оргіастичного злиття статей. Такий своєрідний бісексуалізм - вихід поза межі власної статі, себто поза межі власної природи - не тотожний «третій» статі, як охрестили тип «інтелегентної жінки-працівниці, яка не завжди відрізняється широтою поглядів, але завжди послідовна у вироблених принципах і сильна в боротьбі за виживання» (Л.У. 8,83), як характеризує цей тип Леся Українка. Натомість у Кобилянської йдеться про нове бачення жінки, а саме - її втілення, де-меланхолізацію, розрив із материнським полем, і, отже, про вихід її у сферу культури (індивідуальності). Наслідком такого оприсутнення стає гостре відчуття «вітчизни» як свого місця присутності - ним найчастіше служать для письменниці рідні буковинські гори. Цим чуттям пронизані сторінки щоденників Кобилянської («Я тужу за своєю вітчизною. О вітчизна! Де вона тепер у мене і де буде далі?»<sup>34</sup>). Немов продовжуючи процес оприсутнення

жінки, письменниця локалізує ідеальні місця, споріднені з жіночим світом. Відомо, що Кобилянська дуже любила окремі місцини в горах, які вважала інтимно своїми. Уже у «Битві» метафорою жіночого стає правічний ліс. Пізніше, у «Некультурній» Кобилянська буде вибудовувати характер, створюючи окремі локуси жіночого світу. Навіть у «Царівні» темпоральність жіночого життя, його відкритість «будучності» служать моментом досягнення окремого стану здійсненого буття - Заратустринового «полудневого».

### «Нова жінка»

В момент оргіастичного дійства народжується «нова жінка». «Тоді вона відійшла з поглядами, як би світ для неї став раптом інший, як би вона стала іншою людиною» (1, 418), - сказано в новелі. Так дівчина, роздвоюючись (гуцул стає однією з її внутрішніх проєкцій), переживає ілюзію злиття в собі актора і глядача, тіла й погляду, краси й пристрасти. Відтак вона досягає сенс аполонівської культури, яка, за Ніцше, приводить з допомогою ілюзії до перемоги над жахаючою глибиною світорозуміння і хворобливою схильністю страждати. Зауважмо, що і Діоніс, і Аполон - бісексуальні боги.

Отже, туга неспроможених образів, в яких жила дівчина, зрештою перетворюється на діонісійський хор, де вона сама стає учасником дійства, з тим, щоб досягнути аполонівську гармонію. Зауважу, що у щоденнику Кобилянської зустрічаємо опис театральної вистави, в якій вона брала участь, і згадка про це може слугувати аналогією до ситуації, описаної в «Природі». «Дафна хоче втекти, та Аполон її не пускає! - вигукнув він, тоді схопив мене за руку й сказав: - Хіба ці пальчики створені для такої праці?» <...> - переказує панна Ольга і додає: - А треба визнати, що в мене руки дуже гарні» (Слова зворушеного серця, с.24). Відповідно до логіки міщанської драми (а, очевидно, та, що ставили в Кімполунзі, була саме такого роду) античний антураж міг спокійно накладатися на будь-які життєві ситуації. Так само натуральними є для масової (міщанської) культури, під впливом якої формувалася Кобилянська, вирази про геркулесову постать чи гамлетівське чоло, що їх зустрічаємо у щоденниках письменниці. Отож діонісійсько-аполонівська алюзія не випадково зринає при аналізі «Природи». Там гуцул, який уособлює природу та виконує роль хору й сатира, і «вона», що є водночас актором, глядачем і автором, з'єднуються в оргіастичному упокоренні позірною інакшостю світів - природного і культурного. Діонісійство їхнє має два інваріанти - «чоловічий» і «жіночий». Перший - «сатирівський», оргіастично-діонісійський, власне хоровий («діонісичний грек <...> відчуває себе зачаклованим в сатира»). Інший - «жіночий» - це діонісійство, що має в собі «єднальний» мотив («під чарами Діоніса не лише знову змикається союз людини з людиною: сама відчужена, ворожа або перетворена на раба природа знову святкує свято примирення зі своїм блудним сином - людиною», - твердив Ніцше<sup>35</sup>).

Фальшивість культури опадає разом із занепадом волі дівчини - «вона втерляла всю свою волю», - пише Кобилянська. - Легкий, непевний усміх заграв на її лиці, що біле, мов сніг, хилилося все нижче й нижче, і, піддаючись владі незвідної сили, вона зсунулася поволі, мов зломлена пальма, і майже безтямки на землю...» (1,417). Природа запанувала над людьми, зносячи перешкоди цивілізації і відчуження. Символізація пристрасти завершується втаємниченим і переможним «усміхом» природи - вітально-еротичною метафорою всесвіту: «осліплює і немов упоєне побідою, заблиско сонце на заході пишним зо-

лотом, й ніжно-ясні облаки навколо нього перемінилися в яскравий червоний жар».

Окрім такої єдиної (бісексуальної) метафори сфер природи і культури, новела проявила прірву, небезпечний край граничного відчуження чоловічого і жіночого світу, «долин» і «верхів», «культури» і «природи». Незнана сила непереборних інстинктів, придушуваних культурою, сублімованих естетично, зіткнулася з цілковито інакшою, дикою і непросвітленою забобонністю гуцула, який зрештою змиряється з тим, що та чудова дівчина з червоним волоссям, - відьма, а відтак, визнаючи це, він звільняється з-під її влади і від чару культури загальом.

Здавалося б, логічно було б сприйняти діонісійською жіночу натуру, нестабільну й поверхову. Однак Кобилянська надає саме жінці роль формуючу й моделюючу, іншими словами, культуротворчу, аполонівську<sup>36</sup>. Так Кобилянська стверджує, що сферою реалізації жінки є культура. Ще у ранньому виступі «Дещо про ідею жіночого руху» Кобилянська говорила про рівні природні права чоловіків і жінок як індивідів, і що «жінка, побіч своєю природою назначеної задачі стати жінкою й матір'ю, посідає й надане тою самою природою право - *бути і собі самій ціллю, іменно в тім смислі, як буває собі ціллю мужчина <...>*» (5, 153). Сміливість подібного твердження, порівняно з усталеною концепцією природи як винятково прокреативної жіночої сфери, очевидна. Так Кобилянська здійснює інверсію Заратустри як виховника, відкриваючи жіночу іпостась останнього та ототожнюючи її з роллю «нової жінки», мета якої в тому, щоб виховати з себе «вищу» людину - повноцінного культурно, національно свідомого модерного індивіда. У пізнішій повісті «Апостол черні» (1923) Кобилянська сформулює цю думку відкрито: Україна потребує «іншого як досі чоловіка, іншу жінку».

Персонажі Кобилянської проєктують своє життя естетично, отже, розігрують власне життя, будучи в цьому сенсі учнями Заратустри. Щоправда, Заратустра говорив, що лише «у справжньому чоловікові ховається дитя, яке хоче гратися»<sup>37</sup>, натомість жінка - його іграшка. У Кобилянській грається і сама жінка. На пропозицію Йоганеса, який гіпнотизував і грався з її душею, аби вийшла за нього заміж, Аглая-Феліцитас «одчинила двері й свиснула на собаку: «їдь до Каліфорнії, Реко, - сказала, погладивши велику домашню собаку. - Добрий Йоганес потребує в пустині предмета до експериментів. їдь...» (5,142).

У повісті «За ситуаціями», виписуючи характер Аглаї-Феліцитас, - характер «трохи несамовитий і, як німці кажуть, «bizarre» - я окреслила його до такого ступеня, до якого мусив би розвинутися» (5, 242), зауважувала письменниця, вона самим ім'ям героїні натякала на «щастя» (феліцитас). «У ту новелу вложила я послідні лілії своєї душі і молодих іще почувань», - писала Кобилянська. У ній ситуація «Природи» розгортається не на тлі гір, а у місті, в лекційній залі, а чоловіком виявляється не дикий забобонний гуцул, а професор Чорний. Натомість характер героїні не змінюється. У «Природі» її героїня скаржилася, що «не має щастя» і тужила за «інакшими» ситуаціями. Тепер у повісті «За ситуаціями» Кобилянська проявляє цю тугу. Суть її передусім артистична. Героїня повісті так само спрагла до нових ситуацій, і ці ситуації, як пророкує їй наречений, вона матиме, як п'яністка, через свою гру.

Так виявляється одна з 'характерних прикмет характеротворення і моделювання образів-типів у творчості Ко-

билянської: її персонажі - потенційні митці, актори. Вони тужать за грою і сприймають саме життя, як учні Заратустри, трагічно, з відчуттям майбутнього і в перспективі творчої самореалізації. Ця туга за майбутнім і бажання самоздійснення у своїй суті феномени культуральні, вони належать до сфери культури, а не природи. Адже остання не має в собі цілі, мети. Це знання про «полудневе» має Наталка Верковичівна («Царівна»), і численні герої - музики й артисти - в новелах Кобилянської. Його має чоловік, який настраює піаніно, і ним володіє маленька дівчинка, майбутня артистка з «Impromptu Phantasie». В цьому сенсі всі персонажі Кобилянської, які тужать за своїм творчим звершенням, приналежні до артистично-аполонівського світу життєбудування й творчості. Починаючи з «Природи», її героїня виходить поза сферу чистої природи, базованої на діонісійстві, і вступає у сферу аполонівського самоконструювання, себто у сферу культури. Жінка і культура - такий новий контекст, який Кобилянська вводить у свою творчість.

На тлі тогочасної жіночої літератури, зокрема, в Німеччині, де більше чи менше радикальні авторки (Габрієла Ройтер, Гедвіг Дом, Елен Белау, Лу Андреас-Саломе) сходилися в тому, що у тогочасному суспільстві немає місця, де б змогли реалізуватися сексуальні, інтелектуальні і творчі потреби жінок<sup>38</sup>, така культурософська настанова Кобилянської була оригінальною і новою. Це підтверджує студія Лесі Українки 1900 року «Нові перспективи і старі тіні», де авторка аналізує (й іронізує) тип «нової жінки» у тогочасних німецькій, французькій, норвезькій, англійській літературах і підсумовує: «У більшості цих нових романів питання ставиться так, як у Дюма: жінці (тобто «новій жінці», а далеко не кожній) потрібні любов, повага, правильна сім'я або свобода» (Л.У. 8,85).

Більшість і феміністично, і анти-феміністично настроєних авторів, на її думку, не виходять поза межі такого протиставлення. При цьому критика Лесі Українки значною мірою соціальна і навіть соціалістична (на цей час письменниця особливо цікавилася соціалізмом) - психологічні, сексуальні і моральні питання жіночої свободи не є для неї основними. Аналізуючи, наприклад, скандальний роман Елен Белау «Напівзвір» (1899), у якому авторка показує, як жінка змушена боротися проти власної природи, і, зокрема, сексуальної, аби здобути визнання у суспільстві як особистість, Леся Українка звертає основну увагу на заклик письменниці до жінки стати в цих умовах «надлюдиною». Відтак вона скептично, з погляду загальнолюдської рівності, оцінює імовірний поділ на «касти, чоловічу і жіночу, з яких одна буде представником «цілого» світу, а інша - «надлюдей», так само як і спроможність усіх жінок до «вищої досконалості» (Л.У. 8,94).

По суті, авторка з позицій соціальної критики підважує основні тези, скажімо, «Царівни» Кобилянської, як виразно феміністичного тексту, де послідовно розгорнено тезу «вищої» жінки, а також непрямо реагує на ідею жіночої «кастовості» - «поняття про жінок, як про окрему касту, об'єднану цілковито спільними інтересами». При цьому Леся Українка, зауважуючи, що «віра в спроможність жінки до більшої досконалості, порівняно з чоловіком, взагалі більше всього виявляється в німецькій (і то, головним чином, винятково феміністичній) літературі <...>» (Л.У. 8,94), вважає це наслідком впливу гетевського культу «вічножіночого». Скептично оцінюючи загальом тип «нової жінки» в тогочасних літературах, вона вбачає у ній риси «щойно визволеної рабині» (Л.У. 8,95). Ця стаття Лесі Українки написана пізніше, аніж її огляд «Малорусские

писатели на Буковині», отже, після ознайомлення з творами Кобилянської, але ще до їхнього ближчого особистого товаришування, яке фактично реалізує в їхньому житті «кастову» ідею жіночої комунікації.

Можна було б вважати ситуацію «Природи» віддзеркаленням актуальної на той час у німецькому суспільстві проблематики «нової моралі», себто сексуальної свободи жінки. Однак у «новій жінці» Ольга Кобилянська відкриває не лише чуттєвість і сексуальність, але і її культуротворчу, аполонічну форму. Концепція фемінної «вищої» культури проявляє суперечності національно-культурної реальності, зокрема, її провінційності, а також здійснює критику національної культури в аспекті кризи статі. Варта зауваги та обставина, що наприкінці 19 і на початку 20 століття відбувається естетизація і навіть еротизація понять нації та культури, як, наприклад, у колі Стефаана Георге або д'Аннунціо. Діонісійські містерії Георге, грецький культ красивого чоловічого тіла, гомоеротика як емблема національного героя, фемінізація як ознака аристократичного виродження<sup>39</sup> - все це інтегрував модерний націоналізм.

У повісті «Заситуаціями» Кобилянська повторює оргіастичну тему своєї «Природи». Йоганес, демонічний «чужинець», поет і ніщепанець, який «у всій своїй надчутливості в естетичних і філософських речах» протиставляє місту, цивілізації «пра-силу землі» і який розбуджує діонісійсько-артистичну натуру Аглаї, уособлює силу природи. Інакшу іпостась - культурну - несе в собі його брат-антагоніст, професор Чорний. Криза статі освітлює кризу національно-культурну: професор Чорний, який має втілювати у повісті аполонівський, національно-будівничий інстинкт, виявляється звичайним буржуа. «Професор», «великий пан» і «українець» - ці три його ціннісні культуротворчі іпостасі, які б могли стати підґрунтям нового модерного типу українського інтелегента, випробовуються ставленням до жінки, і старомодно-патріархальний у своїх орієнтаціях, професор Чорний банкрутує як європеїст і модерніст. Він відпирає Аглаю-Феліцитас, не витримавши її гри і бажання «щастя», іншими словами, її ірраціональності. «Професор здвигнув плечима й відвернувся від неї. Вона мусить бути чиста, невинна... мусить - а однак він не годен позбутись хробака недовір'я, підозріння...» (5,144). Пунктом, на якому спіткнувся професор, стало питання про невинність жінки.

Аглая залишає Чорнію і повертає йому перед смертю борг, гроші, які він позичив на її навчання. Однак попри весь сентиментальний антураж повісті, в ній було щось особливо важливе - прощаючись, очі героїні, як підкреслює і виділяє Кобилянська, «судили» Чорнію. Відтак письменниця, перехоплюючи погляд героїні, немов солідаризувалася з нею, осуджуючи цього «українця»-професора за його непереборну патріархальність і культурну провінційність. Михайло Могилянський легко відчув такий критицизм Кобилянської, побачивши і в іншій її повісті «Через кладку» критику «рутенщи-ни» («втілення обмеженого міщанського провінціалізму»), що процвітає і в Буковині, і в Галичині та російській Україні. Відтак історія Богдана Олеся з повісті «Через кладку», подібно як і професора Чорнію, на його думку, «це історія "рутенця", який прагне стати європейцем»<sup>40</sup>.

Богдан Олеся, головний протагоніст повісті «Через кладку», прообразом якого мав служити Осип Маковей, саме тому, що є «інтелектом-мужиком», який «не вилупився ще цілком з усіх *лушпин мужицтва*», не відчуває себе модерним українцем-європейцем, і «тому й діла й поступування його ще отяже-ні,

безправні й недалекосяглі, що топчуться на одному місці без ширшого горизонту, крім погляду в заплакану традиційну минувшину, і вузької перспективи будуччини» (4, 62). Інакше - «вищу» модерністську іпостась культури - уособлюють у повісті «Через кладку» Маня Обринська та її брат Нестор, що становлять собою символічну андрогинну цілісність. Така модерна культурологія Кобилянської виростає з її ранніх творів.

### «Некультурна»: *Es lebe die Kunst! Es lebe die Freiheit!*

Новела Кобилянської «Некультурна» викликала правдивий захват Лесі та її сестри Ольги. «Читаючи, я раз у раз покликувала: "Браво, панно Ольго! Es lebe die Kunst! Es lebe die Freiheit!"» (Л.У. 11,160) - зауважувала вона в листі до товаришки. «Некультурна» (1896) звернена до ідеальної форми природи, а саме тієї, яку можна назвати бісексуальною. Образ гуцулки Параски, емансипованої не за розумом, а за інстинктом, з її вірою у суджене їй щастя, з любов'ю до «чоловічої» роботи, надзвичайно сильної фізично і повної самоповаги, під пером Кобилянської стає архетипним і бісексуальним. Письменниця творить ідеальну форму жіночого буття, не сепарованого від іншої статі, а навпаки - уподібненого андрогинному.

Гуцулка має свій власний самодостатній світ, свій природний рай - «навіть взимі, коли сама по тижневі сидить і людини не бачить, - їй не смутно. Сидить, пряде, курить, говорить до kota, до собачки, до своїх пещених курей, сміється до них, вожить в карти, в кукурудзи, їй не смутно» (2,328). Зовнішній окіл її раю - між горами Рунгта Магура, внутрішній - в її хатині, де все просто і яскраво: «довга дубова лавиця, з почорнілих дощок збите ліжко, такий самий стіл, груба неповоротка скриня, на жердці недбало завішені речі - і то майже все. Зате стіни майже повні. Барвні малюнки, яскраві папери, стяжки, дерев'яні хрестики, горнятка, засохлі цвіти, а в вікні понсові цвітучі цвіти, що тиснуться надармо до замарганого скла по дрібку сонця» (2,329). Цей барвистий світ лише відтіняє свободу цієї жінки, яка була, зауважує письменниця, гарна «якоюсь іншою, внутрішньою красою, повною дикого, невиробленого артистизму і вічної молодости, що пробивалася ще дотепер однаково сильно в кожному її слові, в погляді її мудрих блискучих очей, в кожному русі її стрункої постаті, а найбільше в живих рухах її голови, що все прибрана кокетливо в червоно-квітчасту хустку, приковувала несвідомо погляд до себе» (2,331).

Стосунки Параски з чоловіками - Гаврісаном, паном Кубою, молодим чабаном-молохом, вдівцем Юрієм засвідчують споріднену з чоловічою незалежність з одного боку, і водночас вроджену жіночу пасивність - підкореність долі з іншого боку. Не піддаючись молодому чабану та його пристрасті, Параска, однак, сліпо кориться волі судильниць, віддаючись за вдівця Юрія. «Некультурна» - ця, за словами Лесі Українки, «історія селянки-гуцулки, емансипованої не по теорії, а інстинктом» відображає у творчості Кобилянської жіночу варіацію образу-концепту «мужика» (іншими словами, «природи»).

Новела трактує жіночу природу не в сенсі родовому, себто підпорядковуючи її нрокреативній функції роду, а в сенсі індивідуальної свободи. «Сильна, спроможна до всякої чоловічої праці, красуня, із вродженим чуттям прекрасного, та "некультурна", - писала вражена Леся Українка, - обстоює свою особистість від грубого залицяльника, який, по суті, їй подобається, але ображає її самовпевненою нав'язливістю» (Л.У. 8, 71). Зрештою, цей світ жіночих ініціатив - майже андрогинного плану. Він позбавлений протистояння природи і куль-

тури та несе в особі Параски ознаки і чоловічої, і жіночої статей. Інакша грань *хтонічної* своїй суті природи виявляється, коли Параска іде до Чортового млина - «не був се ліс, як той, що покриває Магуру або Рунга, веселий, доступний, але такий, як би його засіяла сама рука Бога святого, коли творила світ» (2,342), - пригадує вона собі. Той предвічний, хтонічний світ - володіння нечестивого, смерті, безцільна і забобонна природа, та, до якої належить і гуцул з «Природи», і Малинин син, який посилає Параску до Чортового Млина.

Прикметно, що в іншу пору і в іншій ситуації андрогинну концепцію статі розвиває Вірджинія Вулф, яка шукає підстав артистичної творчості поза вузькими рамками «жіночого» сентименталізму, що з ним асоціювалися твори Джейн Остін та Емілі Бронте. «Як практикуюча феміністка, - зауважує зокрема Герберт Мердер, - вона шукала рівності статей, динамічного балансу між двома половинами людства, які б могли привести до соціального відновлення. Як артистка і містик, вона шукала внутрішньої гармонії, ідеального стану андрогина, який міг би привести до оновлення індивіда. <...> Можна сказати, що для Вірджинії Вулф фемінізм і містицизм сходилися в андрогинній доктрині»<sup>41</sup>.

У своєму поетизуванні гуцульської природи та жіночого самодостатнього світу Кобилянська не опускає еротичних сцен, описуючи їх делікатно і тонко та вдаючись до метафоричних переносів (боротьба з чабаном), еліпсисів («при вечері каже він мені, що Бог вигдав пару! Я мовчу. Нехай буде і так, що мені до того? Відтак полягали спати. Юрій казав, що трудний, а я - ну, щоправда, тяжка та й довга була ся ніч для мене!»), обігрування суперництва з чоловіком та його хіттю («отво-рипі - не отвориш»). Гармонія новели виростає із тонкої поетизації, симфонізації, як писала Леся Українка, буковинської природи і характеру Параски, через нюансування архетипних образів - дороги до смерті (подорож Параски до «чортового млина»), хати як жіночого раю, долі-щастя.

У новелі «Некультурна» Кобилянська вводить в новелу, окрім гуцулки, ще одну постать - спостерігача-співрозмовника, інтелігентну жінку, тип «нової жінки», яка відвідує і розпитує Параску про її життя. У такий спосіб відтінюється (коментується) дитяча наївність гуцулки, а також стають проявленими товариські стосунки гуцулки і пані. В одній зі своїх автобіографій Кобилянська зізнавалася: «Некультурну» знала я особисто, і ніяк не могла побороти охоти написати про ту чудову жінку, вірну, чисту дитину природи, що, мов сестра смерек, поміж котрими проживала, - жила, розвивалася. Коли вмирала, бажала собі мене бачити <...>» (5,238). Так, життя і творчість Кобилянської виявляються єдиним інтертекстом.

Гуцулка несвідома того, що вона діє цілком у згоді з емансипаційною ідеєю «нової жінки». Її емансипація «по інстинкту» дитинна й наївна. Цю наївність відтіняє зустріч із пані, яка резюмує поведінку гуцулки, відгукуючись на її розповіді та раціонально провокуючи їх. Така комунікативна модель стає метафорою жіночого роману, коли автор, носій того погляду, що підглядає за своєю героїнею, матеріалізується і оприсутнюється в образі «пані». Символічним акордом їхньої зустрічі («пані» й «гуцулки») стає поцілунок в губи («з превеликої утіхи поцілувала її, на велике здивування пані, в самі уста!»). Поцілунок не раз позначав гідність і рівність (зокрема й жіночу) у творчості Кобилянської, але поцілунком закінчується і фантазія про любов у повісті «Царівна»: «Умієш любити, - прошептала. - Як годиться мужеві царівни, - відповів усміхаючись і поцілував нахилені до його уста».

Проявлення локусу (місця) наратора в структурі твору, що його ми бачимо в «Некультурній», нагадує просвітницький ідеал дружби. Останній не мав сексуального характеру і підтримувався представниками обох статей («Нова Елоїза» Рус-со, «Люцинда» Шлегеля). Просвітницький раціональний підтекст появи «пані» у «Некультурній» нагадує також «Монахиню» Дідро, де наївність Сузанни відтіняється образом священика, якому дівчина оповідає про свої стосунки з настоя-телькою. Так Кобилянська, як імпліцитний автор, вводить себе як співрозмовницю у текст і в такий спосіб передає свою симпатію до Параски. Подібна нарація замикає певне смислове коло - комунікативну, полісну структуру, де зустрічаються і досягають порозуміння протагоніст і наратор<sup>42</sup>. Цей прийом дістає новий підтекст у структурі жіночого письма «Некультурної», а саме - як проекція можливого жіночого роману.

## Жіночий платонічний роман: у пошуках ідеальної комунікації

### Платонізм і фемінізм



В'їдливий Ігор Костецький назвав «співіснування» Лесі Українки та Ольги Кобилянської «небувалим ще в українській мові літературним фактом кохання двох жінок, «хто-ся біленького» та «хто-ся чорненького»<sup>1</sup> і пошкодував, що цей різноплановий чуттєвий та інтелектуальний дискурс так і лишився «у сховищі» Лесиних листів, не породивши нової літературної структури (форми) в українській літературі. Соломія Павличко, зі свого боку, розгорнула міркування Костецького і наголосила на «текстуальній анархії» жіночого сексуального дискурсу, що виявилася в листуванні двох авторок («Всі листи написані не від першої, а від третьої особи й виключно в чоловічому роді»<sup>2</sup>), а також назвала листи «втільненням мрії про любов, яка не зреалізувалася в їхньому житті повною мірою». Найбільш радикальним стало, однак, її визначення листів як «лесбійської фантазії, для якої дають підстави й щоденники Кобилянської, і її попередні твори»<sup>3</sup>. У такий спосіб Соломія Павличко відкрила двері для розмови про дискурс жіночої сексуальності в українській літературі. Природа самого дискурсу, а також його конкретний аналіз у творчій практиці обох письменниць усе ще лишаються полем для подальших дослідів.

Справді, Кобилянська здійснила анатомію жіночої сексуальності, включно з різними її перверсивними станами, як, наприклад, мазохізмом, нарцисизмом, лесбійською еротикою. За часів письменниці лесбійство трактувалося досить широко - від «пристрасної дружби» до «активно інвертованої жінки»<sup>4</sup>. Перша хвиля феміністичного руху кінця 19 - початку 20 століття піднесла феномен «нової жінки», покоління 20-30-х років легітимізувало саме поняття жіночої любові. При цьому йшлося не лише про секс, але переосмислювалися, перетворювалися поняття й коди гендерної, суспільної, моральної і мовної ідентичності, як, наприклад, в «Орландо» Вірджинії Вулф.

Різномісна гендерна проблематика, включно з сексуальною, відкривала можливості для формування нових дискурсивних практик, нових літературних жанрів. Листування і загалом «перехресне» зображення «нової жінки» у творчості Кобилянської та Лесі Українки також творить свій інтертекст, який можна співвіднести з *feminea forma* і який я називаю жіночим платонічним романом. Щоправда, жанр його у кожній з авторок мав свою перспективу: у Кобилянської - романсову, у Лесі - мітологічну. Спільною була, однак, формотворча ідея - особливого роду наратив, базований на платонічній ідеї любови-дружби. Підґрунтям останньої служили пошуки ідеальної комунікації.

Платонічна філософія і платонізм особливо актуалізуються наприкінці 19 століття на основі неоромантичної свідомості, що інтенсивно розгортається у цей час у європейських літературах. Не звертаючись свідомо до платонізму, і Кобилянська, і Леся Українка тим не менше були близькими до нього, перебуваючи під впливом неоромантичної свідомості. Жіночий платонічний роман Кобилянської та Лесі Українки можна розглядати як терапію самотності жінки у патріархальній культурі. Сам інтерес до Платона в середовищі українських інтелектуалів не був випадковим. Так, у Києві на початок 20 століття уже було сформовано глибоку філософську школу інтерпретації Платона. Зокрема, базуючись на платонівській філософії, Олексій Гіляров, котрий із 1891 року займав позицію професора

у Київському університеті, розробив філософську теорію «синехологічного спіритуалізму»<sup>5</sup>. Підставою його теорії стала ідея духовної активності індивіда.

У «Федрі» Платон колоритно й натхненно описав стан любови як дружбу двох закоханих, зауваживши: «В закоханому, немов у дзеркалі, він бачить самого себе»<sup>6</sup>. Зміст такого платонічного кохання - близькість порозуміння; у ньому стає важливим не так фізіологічний, як духовний еротизм. «Якщо в

AMS



них беруть гору кращі духовні якості, які скеровують їх на чесне життя й заняття філософією, то закоханий і його улюбленець живуть собі щасливо й у злагоді, поводячись скромно та зрівноважено. А це тому, що зуміли втихомирить ту частину душі, в якій тайлось зло, натомість дали повну волю тій, в якій закладена чеснота. <...> Якщо ж вони ведуть життя нікчемне, далеке від філософії, сповнене честолюбства, то може статись, що неприборкані коні здолають їхні душі, захопивши їх зненацька в хвилину сп'яніння або під час іншого безтурботного поводження, зведуть їх разом і змусять вибрати й зробити те, що загал вважає за найбільше щастя»<sup>7</sup>, - так метафорично охарактеризував Платон різницю духовного та фізіологічного зв'язку закоханих.

Метафорою любовного потягу душі у Платона слугувала тричастотність самої душі, з них дві він порівнює з кіньми, а третю - з візницею. До речі, платонічна метафора любови-пристрасти як упокорення (коня) стане однією з підставових образотворчих моделей для відтворення жіночої сексуальності у творах Кобилянської. Кобилянській загалом була близька література «душі», «німа трагедія» (5,471) внутрішнього життя, багатого на невидимі чуттєві драми «упокорення». Леся Українка, зі свого боку, сповідувала напрям новоромантизму, в якому поєднувала метафізичний та суспільний ідеали своєї творчості. Новоромантизм письменниці увібрав у себе платонівсько-романтичну ідею *ins Blaue hinein*, з одного боку, та індивідуалізацію людини, з іншого боку. Саме індивідуальність, яка не потребує «ні ходул, ні магнієвого світла», щоб бути помітною, твердила авторка «Найновішої суспільної драми», є умовою переходу до «суспільства самостійних особистостей». А забезпечує таку індивідуалізацію спроможність комунікувати - «знаходити собі подібних», «піднімати до свого рівня інших». Зі свого боку, метафізичне значення *ins Blaue* було спрямоване на осягнення ідеального смислу людської комунікації - любови-краси-знання.

«Одинокий простий шлях у любовних ділах», - переповідає Діотима словами Сократа у платонівському «Симпозіоні», - чи самому йти, чи дати вести себе кому іншому, <...> підноситися все вище, немов по оходах, від одного до двох, від двох до всіх гарних тіл, від гарних тіл до гарних занять, від гарних занять до гарних наук, до того найвищого знання, що є знанням не чого іншого, тільки тої самої краси, і пізнає те найвище, що називається красою»<sup>8</sup>.

Саме любов-краса символізована у Лесі Українки (пере)творенням Мавки на ідеальну (творчу) сутність (душу), де тіло більше не важить нічого, натомість народжується нова ідеальна форма спілкування - промовляння «душі»: «промовляти душа моя буде» (Л.У. 5,292). «Лісову пісню» загалом можна розглядати як метафору ідеальної комунікації, заснованої на платонівській безтілесній любові. Прообразом останньої ставала духовна міра порозуміння, досягнута у спілкуванні-дружбі Лесі Українки та Ольги Кобилянської. Подібна дружба живиться платонівською любов'ю, яка, за словами Діотими, є трансцендентним запитом, а саме: провідником і шляхом до знання, отже, в суті своїй - творенням прекрасного, того, що є «вищою» реальністю. Як відомо, Діотима - уособлення жіночого голосу у Платона - заперечує ірокреативну функцію любови (і коханців), сенс якої - тілесний шлях осягнення безсмертя в нащадках. Натомість вона говорить про волю до краси, що реалізує себе в любові, а ця любов породжує і дискурс (мову), і мудрість (знання-філософію).

Такий трансцендентний запит складає основу і новоромантичного поклику «до блакиті вічності», розгорненого у творчості Лесі Українки. Загалом, у її поезії емоційно-образний світ часто постає пригадуванням-впізнанням світу, суголосного душі, а героїня її драми «Блакитна троянда», відхиляючи любов фізичну, пробує навіть наслідувати у реальному житті платонівську ідею духовної любови.

Пригадуванням-знанням загалом наділені «вибрані» жінки Кобилянської та Лесі Українки - фантазійні й по-своєму пристрасні. Та й сама Кобилянська одну зі своїх іпостасей отожднювала, зокрема, в листах до Маковея, з невагомою і безстатевою душею. Виглядало, що письменниця захищалася і, принаймні риторично, навіть відмовлялася від фізіологічного потрактування дружби. Так, панна Ольга запрошувала свого духовного побратима (Осипа Маковея) до інакшого, не прагматично-життєвого зв'язку, а платонічно-духовного. «Переїмим (яко говорили ми собі з Лесею) на хвилику позу утомлених коней, а потім запалім собі теплом нашої душі ватру і гріймося. Як огріємось, полетимо високо-високо! Там не будем самі. Знайдем товаришів» (5,490), - закликала вона свого товариша. Відтак, вона пропонувала споглядання краси, або «білої мрії», - у такий спосіб вони були б також «допущені до непорочних, простих, незмінних і щасливих видін», як закоханий Сократ і його друг Федр у Платона, що мріють про буття у «світлі чистому, самі чисті, до того ж не оповиті оболонкою, яку ми тепер називаємо тілом і яке мусимо носити, немов слимак свою домівку»<sup>9</sup>.

Зустріч Кобилянської і Лесі Українки дала шанс реалізуватися подібній до платонівської комунікаційній утопії двох авторів-жінок. Виразом такої утопії став дискурс, що втілював інтимний, чуттєвий характер найглибших творчих зізнань-рефлексій двох авторок-жінок. Досі такі зізнання, зокрема, і щодо власної творчості, в українській літературі належали переважно авторам-чоловікам, і висловлювали вони їх у спосіб раціонально-відособлений, аналітичний, ніби побоюючись бути оголеними, соціально незахищеними. Над ними тяжіла влада публічності, обов'язку, норми, адже творили вони передусім публічний дискурс. Лише на початку 20 століття в листах Василя Стефаника, Івана Франка, щоденниках Володимира Винниченка, у творах Олексія Плюща прорветься струна чоловічого автобіографізму.

Натомість досить активно дискурс інтимності складався і розгортався в середовищі маргінальному - його творили жінки, що перебували або поза сферою впливу публічного життя як Ольга Кобилянська, або мали особливий соціальний статус як Леся Українка, дворянське походження якої і статус доньки Олени Пчілки та племінниці Михайла Драгоманова уможливлювали її легальний вихід у «великий» світ. Маргінальність стає, однак, фатумом для Кобилянської. В листі до Петка Тодорова від 30 січня 1901 року вона зазначала: «Ми ведемо таке протиріччя життя, що воно мусить симпатично відноситись до себе. Ви в великому світі, саме посеред артистів, літератів, в центрі світла і науки - а я ...в затишку, скромно, далеко-далеко від всякого руху і з самими книжками та подорожниками людьми» (5,472). Водночас саме життя «без подій» стимулювало потребу ідеальної комунікації, одним із виявів якої стала її дружба з Лесею Українкою.

Платонівська метафізика допомагає проявитися у творах жінок-письменниць не лише новому дискурсу, але й новому знанню. Це знання подібне до відкриття правди, яку «бачила» Лесина Кассандра і яку «втілила» Мавка. Воно -



ідеального й духовного порядку; «люди більш витончені називають його розумінням», твердив Платон<sup>10</sup>. Статус *ins Blaue*, який у Лесі. Українки означає трансцендентний духовний порив, у Платона мають змогу досягти лише безсмертні душі. Кожна душа час від часу бачить суще, говорить він, і живиться спогляданням істини. У своєму колообігу душа бачить «справедливість, споглядає розсудливість, споглядає знання, але не те, якому властиве виникання і яке стосовне різних речей, що їх ми називаємо буттям, а справжнє знання, те, що стосується справжнього буття». Таке щастя короткочасне і неповне, а повернувшись на землю, душі живляться уявленнями та пригадуванням «справжнього буття». Як відгомони останнього, можна сприймати «тіні далеких речей» у поезії Лесі Українки:

«І теє, що буде, Здається мені вже минулим: ті люде, їх речі й події знайомі мені,  
Мов чула їх в казці, мов бачила в сні, Ще здавна, ще змалку...Так, наче сі тіні Жили десь  
зо мною в незнаній країні. І я до їх рвуся у ту далечінь,  
Де спогад про мене вже буде, мов тінь Від того листка,  
що зірвався до ранку І в сутіні зник, мов у сивім серпанку...»

(Л.У. 1,344).

Попри очевидні сліди платонізму, Леся Українка, однак, різко критикувала суспільну утопію Платона, зокрема, його уявлення про «ідеальний» громадський лад. «Нам зовсім невідомо, - писала вона, - як уявляв собі Платон психологічні причини і наслідки того «ідеального» громадського ладу, що він виловив у своїй «Політеї» та в діалогах». Підставою для її критики служило ігнорування прав індивідуальності (пригадаймо, що її власний суспільний ідеал базований на розвитку союзу вільних індивідуальностей). «Чи він гадав, що індивідуум погодиться без боротьби з таким ладом, де всяке індивідуальне почуття буде принесене без вагання в жертву громадським інтересам? Чи він думав, що громада під орудою «правителів-філософів» може так легко вправитися з непокірними індивідуумами, аж не варто про це й говорити?» (Л.У. 8,165), - роздратовано писала вона про Платонову «Державу».

Єдність і розсудливість, що усправедливлюють державний устрій у Платона, як відомо, засновані на раціональній корисності держави для громадян. Саме справедливість державного устрою породжує у нього «однодушність» (πονοία) і дружбу (φιλία)<sup>12</sup> співгромадян, жінок і чоловіків, причому філія уподібнена до сестринсько-братерської любови. Така «однодушність» може сприйматися за підставу тоталітаризму. Однак метафізично платонівська дружба-філія означала також ідеальний стан (а не лише умову існування держави), і, як така, служила прототипом ідеальної комунікації, себто справедливого й гармонійного шляху досягнення любови-знання-мови. Саме таким був шлях, на якому зійшлися й порозумілися Кобилянська та Леся Українка.

Прикметно, що прообразом платонівської дружби-філії служила жіноча прокреативна природа, яка переносилася за аналогією на стан чоловічої комунікації і чоловічої дружби, часто - гомосексуальної. Йшлося про те, що за аналогією з біологічною жіночою функцією - народжувати дітей, на чоловіків-філософів покладали функцію народжувати знання. Виглядало, що в такий спосіб, себто присвоюючи жіночу дітонароджувальну природу, передаючи її чоловікам-мислителям, Платон загалом витісняв жінок поза межі ідеального суспільства і раціонального дискурсу, а спілкування вважав справою споріднених душ. Зустрівши гарну, благородну і високороз-

винену душу, чоловік «вподобав собі спільне життя з нею», а «дотикаючись гарного і розмовляючи з ним, він, думаю, - говорить Сократ, - родить і плодить те, чим давно вже був вагітний. Присутній і відсутній, він пам'ятає про нього і спільно з ним виховує сплоджене, так що вони мають далеко більшу спільність, ніж подружжя, і тривкішу приязнь, і плодять спільно кращі і безсмертніші діти»<sup>13</sup>. Йдеться, відповідно, про духовних коханців і про духовних дітей - плоди порозуміння, що народжуються у спілкуванні-любві людей одної статі.

Так переповідає Сократ зі слів мудрої Діотими про платонічну чоловічу любов. Переповідаючи, він ототожнюється з самою Діотимою і, відповідно, говорить голосами обох статей (і про обидві статі - і чоловічу, й жіночу). Відтак Сократ переймає на себе інвертовану жіночу ідентичність, марно Платон одягнув Сократа у жіночу мантию - адже подібно до того, як Діотима «захована» у Сократову мову, він «вагітний» її словами, тим, що вона навчає<sup>14</sup>. Такий своєрідний андрогізм використала й розгорнула пізніше у найоригінальнішому своєму творі - біографії «Орlando» - Вірджинія Вулф. Говорячи про перетворення Орlando-чоловіка на Орlando-жінку, авторка зауважує: «Орlando став жінкою - тут немає заперечень. Однак із кожного іншого погляду Орlando лишився таким самим, яким був. Зміна статі, хоч і видозмінила їхнє майбутнє, не перемінила їхню ідентичність»<sup>15</sup>.

Філія - рід духовної дружби (що означає, за Платоном, водночас і порозуміння, і творчість, і любов) - характеризує етос жіночого платонічного роману Кобилянської і Лесі Українки. В цьому випадку говоримо про роман подвійно - як форму стосунків і як жанр, що викристалізовується на основі цих стосунків. Цей роман - інтертекстуальний, ми можемо лише реконструювати його на основі слідів-образів та слідів-сюжетів у письмі обох авторок. У цьому розумінні він відрізняється, наприклад, від писаного тексту, як от лесбійського роману-імітації «Автобіографія Еліс Б. Токлас», написаної Гертрудюю Стайн, де гра голосів двох жінок об'єктивізує ідентичність самої Стайн, яка зізнається наприкінці у своєму авторстві «чужої» автобіографії. Можна розглядати «Автобіографію Еліс Б. Токлас» як спробу вивільнитися з-під тиску авто-біо-графізму, себто письма, базованого, з одного боку, на владі раціонального «я»-ствердження, властивого маскулінізованому дискурсу, а, з іншого боку, від дискурсу, зведеного до біо-, себто біологічної різниці статі і очікуваного (або, як його ще називають, «природного») жіночого самовираження<sup>16</sup>.

Платонічний роман, що складався на основі стосунків Кобилянської та Лесі Українки, натомість, позбавлений «я»-ствердження та біо-графізму. Його змістом стало кореспондування «душі» і сестринська філія (siblinghood). У ній (філії) домінувало порозуміння - ідеальний дар, співмірний з найглибшим знанням. Саме досягнення такого знання відбувається у листуванні-спілкуванні двох подруг. Воно також дає поживу виховній, моделюючій тенденції їхньої творчості. Етична подія, що є центром цього спілкування-філії, а саме - добре й корисне взаємне порозуміння - програмує структуру жіночого платонічного роману як роману виховання. Ця обставина мала особливе значення для Кобилянської. Митець має «виховувати, і далі вести», твердила вона, інакше «як ми будемо нашій публіці лиш пересічні типи нашої тої публіки подавати, а не моделювати і komponувати кращих і сильніших типів на будучність, то будемо вічно на одній ступені стояти» (5,528).

Здатність до варіювання і моделювання характерів та ситуацій, а також творення нових ідеальних культурних типів -



характерні риси творів Кобилянської. Часто такі ситуації й характерні сентиментальні й манірні, за що ще за життя письменниці була клеймована «марлітівським стилем». Власне Кобилянська не приховувала, що любила твори німецької письменниці Євгенії Марліт (навіть писала листи до неї, «очарована її чудовим стилем» (5,215), захоплювалася її «виховуючим» стилем. Популярні романи для жінок, які писала Марліт, ми б сьогодні віднесли до масової літератури. Зневажлива оцінка такого жіночого сентиментального стилю письма критиками, скажімо, Іваном Франком, зрозуміла - така література сприймалася «фальшивою». Представники Франкфуртської школи загалом побудували свою критику масової культури на звинуваченнях у творенні «фальшивих страхів», маніпулюванні «фальшивими потребами», накиданні «фальшивої свідомості». І все ж популярні жанри літератури, писаної для жінок, мали свою терапевтичну і компенсаційну мету, яка значною мірою стосувалася не лише характерів і ситуацій, але й стилю. Як зауважує Таня Модлескі, масова культура діє вкрай суперечливо: «видаючись ескапістською, вона в той же час провокує і перестверджує традиційні цінності, поведінку, звички»<sup>17</sup>.

Щодо стилістики Кобилянської, то її перетворювальну й охоронну природу відчув і окреслив Василь Стефаник. В одному з листів до Кобилянської він не менш сентиментально, ніж авторка, писав: «Вже то Ви вмієте писати так, що, прочитавши Вашу робітку, у мене очі добріють, як у дитини, і я гляджу наперед себе без крихітки злості на світ і людей. Всі вістря, що могли би ранити людей, Ви ховаєте у себе, всі прості лінії, що вибігали би поза гармонію, Ви нагинаєте своїми делікатними руками»<sup>18</sup>. Ольга Кобилянська загалом поєднувала у своїх творах «вищі» характерні з типово романсовими сюжетами, в основі яких лежить пошук того, що бажане серцю. Загалом варіативність і модальність іаративних структур - писати про те, «як могло бути», ідеалізувати жіночі типи, з одного боку, і зумисне де- чи гіпер-сексуалізувати чоловічі типи, з другого боку, - прикметні риси жіночої белетристики, прирізом, вікторіанською<sup>19</sup>. У рамках жіночої белетристики народжувався той спосіб письма, який можна назвати «модальним» і «віртуальним».

Як приклад такого письма можна розглядати, наприклад, творчу співпрацю Софії Ковалевської та Аліси Шарлоти Лефлер. У 1887 році вони спільно задумали і написали драму «Боротьба за щастя». Як зауважувала Лефлер, «ми насолоджувалися в компанії один одного, так, як можливо ніколи не було між двома жінками-подругами, - адже ми будемо першим прикладом двох жінок-співпрацівників у літературі»<sup>20</sup>. Текст «Боротьби за щастя» становить собою дві паралельні драми. А задумано його спочатку Ковалевською як подвійний роман, в якому б доля одних і тих людей була б відтворена з двох різних боків, у двох проекціях - «як було» і «як могло бути». Йшлося про те, що за певних обставин від вибору того чи іншого вчинку залежить, як будуть розвиватися події, як складеться доля. Ковалевська, як математик, засновувала таку відносну оповідну структуру на ідеях Пуанкаре про диференціальні рівняння - про них вона читала лекції у Стокгольмському університеті.

В передмові до драми ідею твору фактично виведено з ідеї свободи волі. Здається, все в житті зумовлене зовнішніми обставинами. Але «<...> властиве мені переконання про існування вільної волі говорить в мені з нестримною силою, - зауважує автор. - Мені здається, що варто було б мені в ту чи

іншу минулу хвилю напружити трохи більше свої сили, більше вдуматися в стан справи, діяти енергійніше, бути в іншому настрою, і я сама спрямувала б свою долю по цілком інакшому шляху»<sup>21</sup>. У першій п'єсі все складається нещасливо, зате у другій ті ж самі характерні живуть і допомагають один одному, утворюючи маленьку громаду, ідеальне суспільство, в якому всі стають щасливими. Така майже терапевтична форма оповіді, що легалізувала можливість «іншого» життя, «іншої» історії, допускала виправлення того, що відбувалося у реальному житті.

На Платона посилалися й українські феміністки, аргументуючи не лише духовну, але й економічну та громадянську самоцінність жінок. Так, Мілена Рудницька підкреслювала, що жінка для грецького філософа «не є незрічликова представниця своєї раси, ні, вона закінчена, здиференційована індивідуальність. Між поодинокими жінками існують зарівно в умовій, як і в моральній сфері не менші різниці, ніж між поодинокими чоловіками»<sup>22</sup>. При цьому Рудницька, очевидно, апелювала до Платонового міркування, висловленого у його «Державі», що «у будівників держави не може бути жодної справи лише для жінок, тому що вона жінка, чи лише для чоловіка, тому що він чоловік. Однакові природні властивості розсіяні у живих істотах обох статей, і до всіх занять надаються за своєю природою як жінка, так і чоловік»<sup>23</sup>. На цьому етапі розвитку феміністичної ідеології, коли для модерної жінки «господарська незалежність стає духовною потребою», для Рудницької стає важливою ідея Платона про те, що жінки також повинні бути допущені до управління державою, оскільки це відповідає «законам природи».

Глобальний для розвитку культури і цивілізації висновок, до якого приходять і українські феміністки на початку 20 століття, полягав у визнанні того, що «сучасна жінка має власне, безпосереднє відношення до людства як людина, а не лиш посереднє через свою функцію продовження людського роду»<sup>24</sup>. Відтак, значну метафізичну і громадянську інспірацію на шляху осягнення цієї ідеї українські феміністки, включно з Кобилянською, Лесею Українкою, Рудницькою, дістали від Платона і платонізму.

## Двос-четверо

Особливо інтенсивне, духовно-творче й інтимне взаєморозуміння, яке пронизує листування Ольги Кобилянської та Лариси Косач, локалізується навколо двох періодів їхнього ближчого знайомства - у 1901 році та після 1910 року, себто в останні роки Лесі Українки. Знайомство і приязнь ці зав'язалися в 1901 році, під час перебування Лесі Українки в Чернівцях, у Кімполунзі і Вижниці. Зустріч їхня мала свій особливий контекст. Леся Українка приїхала до Чернівців улітку після смерті Сергія Мержинського. Втрату близького друга, як зізнавалася, вона «тяжко відхорувала», перетворивши своє чуття на драму (цей естетико-комунікативний момент, коли власне життя сприймається в категоріях літературного жанру, переходить і на спілкування з Кобилянською) і написавши коло ліжка смертельно хворого товариша драматичну поему «Одержиму». На дев'ятий день по смерті свого товариша вона зізнається Кобилянській у своєму «такий справжньому, виразному бажанню, се поїхати до Вас на зелену Буковину». «Мені хочеться Ваших тихих речей, Ваших лагідних поглядів, Вашої ще нечуваної для мене музики, мене ваблять Ваші незнані а вже милі гори і вся Ваша країна, що здавна мрією моєю стала», -

пише вона про терапевтичний вплив письма Кобилянської (Л.У. 11,216).

Отже, ця поїздка була моментом трагічного катарсису і водночас літературною сублімацією<sup>25</sup>. Адже ще раніше Леся Українка писала Кобилянській, що вони із сестрою «зеленої Буковини» прагнуть більше, аніж «наризької вистави», «надто як начиталися Вашої «Некультурної» (Л.У. 11,160). Поїздка відбувалася після глибокого фізичного й духовно-емоційного потрясіння, себто була після-травматичною. І ще вона була духовно-інтимною, у підтексті якої лежала потреба нового спілкування і розуміння.

Приблизно у цей же час Кобилянська переживає свій розрив з Осипом Маковеєм. В неопублікованому автобіографічному оповіданні «Доля» Кобилянська фіксує весь процес зародження і перебігу її почуття, що було значною мірою вифан-тазуване. «Він був осередком її білихмрій»<sup>26</sup>, - писала вона про свою протагоністку у «Долі». Написавши «програмового» листа, як називає його письменниця у «Долі», вона налякала ним «редактора» й отримала у відповідь: «я взагалі хоч би з ким-то (підкреслено) не думав женитися...». Зрештою найбільшим потрясінням (і прозрінням) для героїні виявляється те, що «вона накинута йому»<sup>27</sup>. Це відкриття було подібне до шоку і для самої Кобилянської у схожій життєвій ситуації.

Втрата любови склала тло, на якому зродилась довіра між двома жінками. Для Лесі Українки це також був початок нової дружби - з Климентом Квіткою<sup>28</sup>, а для Кобилянської - підтвердження її самотності. Коли сприймати ці ситуації як архетипи, то у першому випадку (панни Лесі) життя тяжіло до міту (втіленням його, попри романсову (пісенну) форму, стане «Лісова пісня» (1911) - як культурософія пошуків ідеальної комунікації). У випадку панни Ольги життя зведеться до типового романсу, себто пошуку любови, що стане головною темою творчості Кобилянської і в кінцевому - виліється у повість «Через кладку» (1911).

У 1904 році Леся писала до Кобилянської: «Мій хтосічок знає, що хтось завжди тримався добре з "Квіточкою", але тепер тримається ще ліпше, і тепер уже "Квіточка" зовсім не може без когось жити та і хтось близько того. Чи то зле, чи то добре, то кожний собі може думати як хоче, але вже воно так. Я не знаю, яка буде форма чи формула наших відносин, але одно певне, що будемо старатись якнайменше бути нарізно один від одного і якнайбільше помагати одно одному, - се головне в наших відносинах, а все решта другорядне. Може, не кожний повірив би мені на такі слова, але хтось мені повірить, я знаю» (Л.У. 11,108). «Форма чи формула» стосунків Лесі Українки з Квіткою склалися не без опосередкованого впливу платонічного роману двох подруг на тлі попередньої трагедії (смерти Мержинського), а також нерозділеного кохання Кобилянської до Маковея, а Лесі Українки до Мержинського.

Ця поїздка в гори не була модним, як на той час, voyage a trois, однак вона була не без провокацій. Так, обидві жінки грайливо розігрують «медведя» Маковея, запрошуючи його 10 червня в Чернівцях на «циганську музику» ( «хтось і ще хтось подає комусь до відомости...»<sup>29</sup>). Зі свого боку, Леся Українка чекає на приїзд свого товариша Квітки і в листі до батька досить роздратовано коментує: «Мені дуже дивно, що ти пишеш мені "не удерживай Квитку, пусть едет в Швейцарию". Коли се я кого удержую? І чого б я мала удержувати в данім разі? Се зовсім залежить від його волі і потреби, куди йому їхати, а куди ні, і я нічого йому радити не буду» (Л.У. 11,254).

Жіноча дружба складається як різновид автокоментування інтимного життя подруг, отже, спосіб переповідання, актикульовання та наративізації внутрішнього досвіду обох жінок. Так, торкаючись взаємин Кобилянської з Маковеєм, Леся Українка писала в листі до подруги, переконуючи її в тому, що немає ніякого приниження, коли жінка першою виявляє своє почуття. «Нехай хтось не катує себе і не вважає пониженням. Чим понижився він? Що посмів виступити з етикету? Що сказав одважне, щире слово? Що вийшов з пасивної ролі і схотів рішити свою долю сам з ризиком зламати її? Що тут низького? <...> Все минеться, одна правда зостанеться, і як хтось стане високо-високо на горі, то звідти йому всі "ведмеді" здаються малими» (Л.У. 11, 267).

Розраджуючи подругу, Леся Українка у своєму листі протиставила «щастя» чомусь такому, «чому нема назви в людській мові». Так символічно вона передбачила нову форму буття - ідеальну комунікацію. Праформою останньої стало спілкування двох подруг, що вилилося в утопію ідеальної комунікації, «душевний» міт, який опоектизувала Леся Українка у «Лісовій пісні».

Листуючись, дві жінки-письменниці формують (інсценізують, переграють) моделі своїх стосунків з чоловіками. Окрім того, вони знаходять нову формулу жіночої дружби - суголосну «іскрі в серці», «вогню в душі». Ці фрази з листа Лесі Українки до Кобилянської в 1901 році дістануть своє фінальне відлуння у Мавчиному зізнанні «я в серці маю те, що не вмирає». На питання Марища «по чім ти знаєш те?» Мавка відповідає: «По тім, що муку свою люблю і їй даю життя». Ці слова також перекидають місток до зізнань і одкровень Кобилянської в листах до своєї приятельки. «Не всі мають те, що хтось має, - відповідала Лариса Косач, - хтось має іскру в серці, огонь в душі, се, може, не дає щастя, але дає щось більше і вище від щастя, щось таке, чому назви нема в людській мові» (Л.У. 11, 267). Так заспокоює вона Кобилянську, коли прийшла чутка про шлюб Маковея з іншою<sup>30</sup>. В певному сенсі Мавка уособлює той ідеальний тип любови-як-розуміння, який склався у стосунках Лесі Українки та Кобилянської.

У «Лісовій пісні» зустрічаємо також відгомін важливого для обох жінок мотиву чести-безчестя та «вільної любови». Цілком природно, що Мавка кохала минулого літа Перелесника, вона перша запитує Лукаша «Чи гарна ж я тобі?», руйнуючи тим самим приписи традиційної патріархальної моралі. Про їхній шлюб «солов'ї весільним співом дзвонять», і Лукаш, що «не любився ні з ким ще зроду», приймає «любощі такі солодкі». З погляду ж традиційної моралі Мавка «накинулася» хлопцеві - так розцінює «вільність» Мавки Лукашева мати. Кобилянська зізнавалася, що в юності сама написала листа з пропозицією своєї руки до старшого віком професора, маючи намір у такий спосіб досягнути бажану освіту. Мотив першого освідчення жінки письменниці використовує і у повісті «Через кладку», й у «Ніобі». Кобилянська першою освідчилася («накинулася», як вона сама пізніше усвідомлює) Маковеві у своєму почутті. Такий модерний жест «нової жінки» коментує мати Богдана Олеся («Через кладку»): «До того часу, Богдане, я вважала ту дівчину бодай за моральну, але коли я дізналась тепер, що молода, вісімнадцятилітня дівчина освідчується *мужчині* сама, - вона втратила в мене найменшу вартість» (4,87). Отож, у «Лісовій пісні» виразно відлунюють життєві ситуації обох подруг.

Природність і рівність стосунків жінки і чоловіка складає той контекст «Лісової пісні», який зближує драму-феєрію з

ідеєю жіночої свободи, яку дискутували і практикували на власному житті з більшим чи меншим успіхом обидві письменниці. Тож стверджувана в «Лісовій пісні» самодостатність духовності Мавки має властиво жіноче семіотичне підґрунтя. Духовно-природна самодостатність Мавки означала відкриття в ній через усі відбуті страждання гностичної «душі», яка сублімується у творчості (Мавчиних піснях) та об'єднує людей в ідеальну спільноту. Мавчина «душа», яка визволилася від власного тіла в екстатично-оргіастичному горінні, спорідненому зі дітонароджувальною природою жінки, що кожного разу гине тілесно, народжуючи нову людину. Пісня Мавки - Лесин варіант народження жінки з духу природи і відповідь на її духовне побратимство з Кобилянською. Прикметним для останнього стають пошуки «ідеальної» мови.

#### Ідеальна мова

Звертаннями типу «хтось біленький» і «хтось чорненький» у своєму листуванні обидві письменниці маркують форму інтимного зв'язку. Походить така форма, імовірно, від «Німеччини» Кобилянської, а саме - слідів неозначеного називання, характерних для німецької мови. Але, проявившись в україномовному спілкуванні обох подруг, така граматична форма стала гендерним маркером і дозволила говорити про лесбійський сексуальний дискурс їхнього листування. Приміряючи до себе ці вигадані інтимні імена, Кобилянська і Леся Українка перетворюють свою гендерну ідентичність на маскаррад. А, як відомо, і Леся, і Ольга мали схильність до театралізації і любили в дитинстві перевдягатися, грати «чужі» ролі. Окрім того, приймаючи неозначену (що ідентична з чоловічою) форму звертання, вони дискурсивно переводили жіночу дружбу-приятельство в розряд явищ андрогинних. Андрогин, за Платоном, - «одна постать і назва, спільна обом, мужеві і жінці». За наказом Зевса роз'єднані половинки-статі оформляє Аполон: «розтявши одного, велів Аполоніві обернути його лице та половину шиї до розтятої часті, щоб чоловік бачив своє розрізання і був моральніший, а решту велів оздоровити»<sup>31</sup>. Кобилянська і Леся Українка говорять, використовуючи чоловічий граматичний рід («хтось», «хтосічок»), водночас не перестаючи ідентифікувати себе як жінок. Так деградує граматика і відбувається інверсія-синтез статей, подібно до Діотими-Сократа. Вірджинія Вулф в «Орландо» писала про таку відносність (андрогінність) статі Орландо, який до 30 років ідентифікував себе як чоловіка, а після - як жінку: «Його пам'ять - але в майбутньому ми повинні, для збереження умови - говорити "її" замість "його" і "вона" замість "він" - отже, в її пам'яті всі події з її минулого життя пройшли без жодних перешкод»<sup>32</sup>.

Отож, близькість 38-літньої Ольги та 30-річної Лариси була розіграна жінками, для яких питання жіночої рівноправності було дуже важливим. Загалом саме наприкінці 19 століття складається особливий феномен жіночої дружби як такої. Йдеться передусім про зв'язки жінок у рамках новонароджаного феміністичного руху. Через публічні зібрання, листування, організовуючи клуби і т.ін., жінки переборювали традиційний розрив між приватним і публічним життям. Як відзначають дослідники, у вікторіанську добу існувала надзвичайна близькість серед жінок всередині феміністичного руху. Філіппа Лівайн, зокрема, зауважує: «Така дружба була часто

інтенсивною й пристрасною, включно з освідченнями у довічній любові, що не відрізнялися від тих, які ми знаходимо в мові романтичної гетеросексуальності»<sup>33</sup>.

Дружба серед жінок-феміністок варіювалася від взаємної підтримки до спільного мешкання. Досить часто приводом до такого рішення ставало нещасливе одруження. Часто жінки віддавали перевагу жіночій дружбі, аніж заміжжю. Цей феномен взаємності Констанс Мейнард назвала «довгими, довгими обіймами живої любови». Свою любовну пристрасть до Джордж Еліот Едіт Сімкоз описала в «Autobiography of a Shirt Maker». Френсіс П.Коббе, наприклад, більшу частину свого дорослого життя прожила зі скульпторкою Мері Лойд, а постійною компаньйонкою Амелії Двордс у її численних подорожах була жінка, відома з її творів як «Л». Як писала Едіт Сомервіль у листі до своєї коханки Вайлет Мартін, «феміністки-жінки сповідували глибоку дружбу, що пронизувала всі сфери і всі аспекти життя - інтелектуальні, соціальні, грошові»<sup>34</sup>.

Жіноча дружба виникала на основі солідарності, близькості інтересів, емоційної прив'язаності, самозахисту, наприклад, т.зв. «старих дів», а також через бажання вийти поза вузькі межі замкнутого приватного життя. І все ж ідея жіночої спільноти наприкінці 19 століття виглядала, наприклад, в Америці справою підозрілою, і Мері Воркер, задумавши створити «Едем без Адама» - як місце зустрічі для жінок - повинна була пояснювати, що її метою є не колонія «нових жінок», але навчальна школа для «нових дружин»<sup>35</sup>. Жіночу спільноту на цей час асоціювали лише з двома альтернативами - «верескливого сестринництва» жіночих шкіл або зі «святими сестрами».

Феномен жіночої дружби був набагато важливіший за сексуальність, оскільки в такий спосіб відкривалася незнана досі для жінки розкіш товаришування. Новий зміст товаришування переносився і на дружбу з чоловіками, не лише з жінками. У творах Ольги Кобилянської часто зустрічаємо цю тугу за товаришуванням, дружбою, що надає нового сенсу навіть стосункам людей закоханих, як, приміром, у «Царівні». Товаришем називала Кобилянська Маковея, Стефаника, Франка, Петка Тодорова, приятельками - Лесею Українку і Христину Алчевську, яких глибоко любила. А дівоча дружба її з подругами дитинства Ольгою Устиянович, Августою Кохановською, Софією Окуневською була прототипом сестринського товаришування-любови.

Цю атмосферу жіночої дружби глибоко відчували обидві українські письменниці. Кобилянська загалом неодноразово згадувала про своє бажання влаштувати у їхній посілости, селі Димці, спільну оселю, де б кілька інтелегентних жінок могли жити й ділити свій час та свої інтереси. Особливий рід довірливості і розуміння, який складався у їхньому спілкуванні, відзначала й Леся Українка. Вона писала Кобилянській по дорозі з Буркута 6 вересня 1901 року: «Та й хочеться комусь із кимось про дещо по ширості поговорити, бо хоч хтось з п. Квіткою тепер великий приятель і відноситься до нього по-братерськи, а таки не на всі теми може з ним говорити, бо декотрі теми п.Квітку, як чоловіка нервового, могли би занадто зіритувати, а декотрі може зрозуміти тільки жінка і то такого віку, як хтось та ще хтось, бо дуже молоденькі ще (на своє щастя) не все розуміють. <...> Хтось <...> хотів з кимось говорити, найбільше так, щоб сісти напіврозібраним на чийсь ліжко, як хтось в хусточці під ковдрою і трошки хоче спати, а трошки не хоче, і має чорні очі з золотими іскорками. Аби хтось знав, що і комусь (білому) треба, щоб хтось його душу підтримав, бо чиясь душа часто буває дуже пририта, хоч і не тим, чим була раніше, а чимсь ширшим, та зате й важчим» (Л.У. 11,272-273).

Така формула самоідентифікації існує в рамках інтимного довірливого зв'язку і особливої мови - «безсловесної». Це розуміння без слів, про яке читаємо у Лариси Косач від 15 серпня 1901 року: «А якби тепер тут був хтось такий ще хтось, вони пішли б разом над Черемош, от таки зараз, у сю темну-темну ніч, і слухали б, як вода шумить і дивились би, як зорі пробиваються крізь темні хмари, і згадали б мовчки, не говорячи слова, все найгірше і все найкраще з свого життя, погляди й руки стрівались би в темряві, і було б так тихо-тихо, дарма що річка шуміла б., а потім хтось вернув би до хати вже менше смутний» (Л.У. 11,267-268; виділено мною. - Т.Г.). Зауважмо також, що саме в листах до Кобилянської Леся Українка

формулює чи не най-проникливіші свої зізнання про власні твори («Кассандру», «Камінного господаря»).

Листи жінок засвідчують особливий напівінтимний харак

тер їхніх стосунків. Це проглядає через звертання-називання, розсипані епітети, якими Леся Українка щедро обдаровує Кобилянську, запозичаючи їх із її творів, через згадки про довірливі розмови в часи, коли вони мешкали в одній кімнаті й перед сном, «напіврозібрані», провадили довгі розмови, безкінечні «паси» (писані й малювані), які Леся Українка передає своїй подрузі. І така ніжність різко контрастує з діловим серйозним тоном листів, коли йдеться в них про справи видавничі чи ділові. Листування Лариси Косач з Кобилянською ближче до тону її листів до сестри Ольги, яку вона ніжно називала Лілеєю. Обидві письменниці в їхньому листуванні *грал* певну романну роль, а саме - роль закоханих. Великою мірою вона була запозичена з т.зв. жіночої літератури.

### Жіночий еротичний дискурс

І це не випадковість. Саме т.зв. жіноча література (зокрема, улюблена Кобилянською Марліт, яка, своєю чергою, переписує Шарлоту Бронте) покривала ідеальні потреби і мрії жінок, культивувала «чуттєві стосунки поміж героїнями і героями»<sup>36</sup>. У своєму платонічному романі обидві письменниці використовують формули й звороти, взяті з жіночої літератури. Кобилянська схильна була моделювати їх і у своїй творчості («відношення між Манею і Богданом Олесем нагадує дуже повість Марліт «Amtsmanns Magd», зауважує Анна-Гая Горбач<sup>37</sup>). Загалом же Кобилянська сприймала твори Марліт на взір жіночого виховного роману - як терапевтичну нарацію. Так, у щоденнику вона раз по раз записує: «Марліт знов зробила мене доброю, і я хочу подякувати їй»; «Мене вже не переслідує та ідея фікс, я вже не тиняюся, мов очманіла, що так низько впала через свої думки, я знов почуваю себе молодою. І це я теж завдячую Марліт, своїй улюбленій, обожнюваній Марліт. Я всоте перечитала її "Таємницю старої мамзель". Мені аж легше стало дихати. Ох, ця дивовижна, цнотлива, шляхетна фея або ж незіпсована, мужня Кетхен Мангольд з "Будинку радника комерції" Марліт! Так, це той твір, що відроджує пригнічену жіночу душу»<sup>38</sup>.

Близка товаришка Кобилянської в дитинстві Ольга Устиянович пригадувала, що вони «читали укупці багато німецьких книжок. Не було в міській бібліотеці вибору, отже, ми брали, що попало, наслідували типи, повторяли сентенції і надавали собі імена героїні повісти <...>» (5,679). Така форма розігрування очевидно була властива Кобилянській і в її стосунках з людьми пізніше. Так, вона називала Маковея «резонатором», «ведмедем» і заратустрівським «левом, що сміється», Христю Алчевську охрестила своєю «мевою», а Лесю Українку - «хтосічком». Така інтимно-грайлива форма комунікації характеризувала жіночу форму товаришування, яку практикувала й олітературнювала та стилізувала Кобилянська і в житті, і в творчості.

Згадуючи про своє листування із Христею Алчевською, Кобилянська говорила про те, що воно «було більше приятельське, ніж літературне». І далі вона писала: «Пригадую собі всякі подробиці. Вона оповідала мені, що до 8-го року життя ходила в хлоп'ячій одежі, бо їй дуже подобалося бути хлопцем, і називала себе "Мішею"» (5,184). «<...> Час до часу висилала мені, своїй "Ольгуні", як називала мене пестливо в своїх листах,

світлина, а я відписувала їй, своїй Меві, не менше тепло» (5, 184). Можна б назвати любовними ці листи Кобилянської до Христини, де старша писала: «<...> Ви молоденькі, а я Від вас старша, але що то має до речі? В Вас є душа ніжна і така, здається мені, повна поетичного передчуття, і тому я Вас люблю, хотіла б узяти голівку Вашу в свої руки і притиснути її до свого чола. Тому я пишу Вам так одверто, а як доля зведе нас до купи, розкажу ще дечого багато, багато» (5, 560). Так починалося їхнє знайомство в 1904 році, знайомство, що складалося під впливом поетичних емоцій та жіночого ідеалізування. Останнє не позбавлене і певного еротичного змісту, як це засвідчують пізніші листи Кобилянської. В 1910 році вона писала до подруги: «Коли ми будем видітися, Христечко любенька моя? Коли поцілую Вас в Ваші губки, котрі так дуже люблю?» (5,612).

Отже, Кобилянська «справді любила» і Густу Кохановську, і Лесю Українку, і Христю Алчевську. І цей феномен жіночої дружби був глибоко сучасний в кінці 19 - на початку 20 століття, коли і в житті, і в літературі складалися нові моделі і форми гендерних стосунків. Той тип жіночої дружби, який культивувала Кобилянська, був подібним до жіночого платонічного роману, де духовна й емоційна інтимна близькість мала еротичне забарвлення. Такий жіночий платонічний роман був водночас літературним романом, тобто, він розігрувався передусім письмово, листовно. Він також ніс у собі елемент неперебореного інфантилізму. Це своєрідна форма самозахисту жінок в патріархальному світі, де й далі домінували структури чоловічої культури і чоловічої свідомості.

*Відступ перший*

### Дискурс «неназваної любови»

#### Оскара Вайлда

У своїй «Тюремній сповіді фегрогипсіз» (1897) Оскар Вайлд подав один із можливих зразків гомосексуального дискурсу і водночас здеконструював його. При цьому він називає свої стосунки з лордом Альфредом Дугласом, а саме явище чоловічої дружби - «любов'ю, що не сміє на ім'я себе назвати» (А.Дуглас). Саме Вайлдові належить формування особливого типу гомосексуального дискурсу, кодом якого є умовчання. Автор-оповідач у «Тюремній сповіді» уникає називання властиво гомосексуальних мотивів і описує натомість зв'язок двох чоловіків як феномен чоловічої дружби, користуючись платонівськими поняттями ідеальних сутностей. Вайлд зізнається, що уява живила цю дружбу в минулому, вона ж так само є запорукою майбутнього, оскільки «час і простір, послідовність і протяжність - усе це лише минулі умови існування Думки. Уява може подолати ці кордони і вийти у вільну сферу ідеальних сутностей»<sup>39</sup>.

Подібно до поведінки денді, що виявляв своє неприйняття світу через особливий спосіб «зовнішнього тексту» - маску власного одягу, сексуальне збочення діставало у Вайлда форму інтелектуальної маски, зокрема парадоксу. «Відхилення від норми в сфері пристрасти стало для мене тим самим, чим був парадокс у сфері думки. Бажання врешті-решт перетворилося на хворобу або на безум - або на те й інше відразу»<sup>40</sup>, - зізнається автор. У такий спосіб дискурс інвертованого чоловічого

бажання фетишизується, подібно до портрета молодого Доріана Грея, і перетворюється на артистичну моду. Так, завдяки Вайлду відновлюється інтелектуальна цінність платонівської гомоеротики. Відношення до об'єкта пристрасти у його гомоеротичному дискурсі нагадує не фізичне поневолення, а присвоєння уявою. Таке присвоєння споріднене з відношенням митця до об'єкта творчості. «І речі за своєю природою такі, якими ми творимо їх. Річ є тим, що в ній можна побачити»<sup>41</sup>, - вчить Вайлд у своїй «Тюремній сповіді». Оволодіваючи собою чи іншим з допомогою уяви, Вайлдові герої обертаються в межах нарцисичного дискурсу. Гомоеротичний дискурс так само дістає при цьому нарцисичний характер.

*Відступ другий*

#### •«Безсловесна любов»

##### Маріни Цвєтаєвої

Зазвичай жіноча біографія у творах, написаних авторами-чоловіками, є «чисто чоловічою», себто біографією творця через його творіння. Жіночий дискурс натомість, руйнуючи подібний стиль, часто позначений сповідальністю, емоційністю, відкриваючи в такий спосіб внутрішній світ, мотиви, духовне й емоційне життя жінки. Виклик, до якого вдалася Кобилянська, полягав у тому, що вона, за її власним визначенням, створила новий жіночий тип - «думаючу жінку», і поставила її поруч з образами Марусь, Оксан, створених авторами-чоловіками. Форма щоденника, розтягненість, сентиментально-романтичні фантазії її героїнь, які так дратували критиків-чоловіків, чесність у формулюванні жіночих мрій і бажань - все це засвідчувало народження нового стилю письма.

Наприкінці 19 - на початку 20 століття не лише практикувалися нові нетрадиційні форми стосунків, але й активно розроблялися літературні форми еротично-любовного дискурсу<sup>42</sup>. Оскар Вайлд вибудовував гомосексуальний дискурс, перетворюючи його на елемент інтелектуального парадоксу. Поетичний цикл Цвєтаєвої «Подруга», 1914-15, присвячений Софії Парнок, так само як «Повість о Сонечке» (1937) цікаві натомість для дискусії про жіночу гомосексуальну еротику та форми її вираження. Чи не основним при цьому виявляється питання мови. Зокрема Цвєтаєва, вибудовуючи еротичний дискурс у повісті про Сонечку, зіткнулася з лінгвістичною проблемою. Вона використовувала словник двох мов - французької та російської, передусім тому, що в російській мові їй бракувало слів для описування любовної історії, зокрема, фізичного зв'язку двох жінок. Так само і в інтимному дискурсі Лесі Українки та Кобилянської еротичними маркерами служить проявлена «Німеччина».

Подібно до Вайлда, що називає гомосексуальну любов «безіменною», Цвєтаєва так само не має імені для свого почуття:

**Что это было? - Чья победа?**

**Кто побежден?**

**В том, для чего не знаю**

**слова, Была ль любовь?»<sup>43</sup>.**

Ще одна особливість жіночого еротичного дискурсу, який творить Цвєтаєва, полягає в тому, що він пронизаний словесною ніжністю й «солодкістю»: слова фактично замінюють фізичний контакт. Як зауважує Светлана Бойм, «фізичне не-

вблюдіння перекривається тим, що Маріна оволодіває Сонечкою через мову, і повість демонструє, що таке крихке володіння може виявитися значно тривалішим, аніж фізичне»<sup>44</sup>. Так само і сентиментальність, якою перейняте листування Кобилянської і Лесі Українки, і сама меланхолія їхньої дружби-любови стають знаком майже інфантильного зближення, виокремлюючи ту частину життя, яка не належала до життя публічного. Цей парад публічності виразно демонструє відоме фото, на якому бачимо двох подруг, у темному строї, схолих під чужим поглядом, відокремлених від себе і задивлених у свою внутрішню меланхолію. Фото це, таке ж загадкове, як і посмішка Джоконди, свого роду маска, зацікавило Ігоря Костецького тим, що «не дає ніякого уявлення ні про їхні дійсні взаємини, ні про їхнє відношення до літератури, ані навіть про мистецькі спроможності фотографа-портретиста на австрійській провінції». На думку критика-модерніста, «то й був єдино можливий зовнішній знак (до речі, єдино акцептований <...> самою Кобилянською), за яким мала розгадуватись література, зрозуміла лиш у «домашньому вжитку», німа для всіх інших». Костецький поіронізував над обома письменницями; ця «голосна» світлина не заговорила до нього, він не відчув у ній народження форми.

#### Лєся Українка - Кобилянська:

##### ідеальна комунікація

##### Розуміння - нерозуміння

Саме словесною грою, що несе на собі семантику ніжності, обіймання, доторків (паси), супроводжується листування Кобилянської та Лесі Українки. Така словесна гра стає атрибутом жіночого еротичного дискурсу. Йдеться, передусім, про словесний контакт, про пошуки такої форми комунікації, яку б можна було назвати ідеальною. В категоріях образності Лесі Українки така мова означає «безмовність», або «ті слова, що вголос невимовні». Така мова сугестійована у барвах, звуках, ритмах. Загалом, ритмічне багатство і кольори особливо виразні в поезії Лесі Українки, вони визначають семантико-образотворчу природу її творчості.

Лєсю Українку загалом цікавило питання людського порозуміння. Творення нової риторики, нової образності в літературі початку 20 століття неминуче супроводилося втратою комунікативності і труднощами інтерпретації. Так, Лєся Українка аналізує колізії модерної свідомості, приміром, у «Касандрі» під кутом зору виразно феміністичним. Прикметно, що поетеса використовує міт про Касандру, щоб показати культурно закріплений у жіночому дискурсі *розрив між мовленням і розумінням*. Створюючи образ Касандри (до речі, за свідченнями Квітки, найулюбленішими речами Лесі Українки були «Одержима» та «Касандра» - «пишучи пізніші речі, все часом на її обличчя находила тінь страху, що се вже упадок її творчості в порівнянні з "Касандрою"», - відзначав він<sup>45</sup>), авторка випускає окремі важливі для її жіночої долі деталі.

Традиційний міт про Касандру, доньку троянського царя Пріама та Гекуби, говорить про те, що, Аполон, зваблюючи Касандру, дарує їй пророчий дар. Коли ж та відмовляє богам, він проклинає Касандру і відбирає у неї дар переконання, так що ніхто не вірить її пророцтву. Під час Троянської війни Кас-



сандра пророкує чимало лих, та ніхто не вірить їй, а Пріям тримає її, як безумну, під замком. Коли Троя гине, Касандра шукає захисту у храмі Атени, але це не врятувало її від згвалтування Аяксом. Як здобич, вона дістається Агамемнону. Від нього вона народжує близнюків Теледама і Пелопса, які разом з Касандрою і самим Агамемноном гинуть у Мікенах від рук Клітемнестри й Егіста.

З цього сюжету Леся Українка вибирає лише мотив безумного і безсильного пророцтва та смерть Касандри від руки Клітемнестри. У листі до Кобилянської письменниця наголошувала, що найважливішою в поемі є ситуація нерозуміння, яка, на її думку, характеризує модерні часи. Причому нерозуміння стосується не лише суб'єкта і його оточення, але й автокомунікації, довіри до того, що говориться, і віри того, хто говорить. Леся Українка вдається до безконечно довгого речення, пояснюючи подрuzzi суть задуму, при цьому напливами-градаціями й виділеними словами вона ніби поглиблює аналізований у поемі комунікативний розрив: «Хтось і Касандру тому взяв за героїню <...>, що ся трагічна пророчиця, з своєю ніким не признаною правдою, з своїм даремним пророчим талантом, власне такий неспокійний і пристрасний тин: вона тямить лихо і пророкує його, і ніхто їй не вірить, бо хоч вона каже правду, але *не так, як треба людям*; вона знає, що *так* їй ніхто не повірить, але *інакше* казати не вміє; вона знає, що слів її ніхто не прийме, але не може мовчати, бо душа її і слово не дається під ярмо; вона сама боїться свого пророцтва і, що найтрагічніше, сама в ньому часто сумнівається, бо не знає, чи завжди слова її залежать від подій, чи, навпаки, події залежать від її слів, і тому часто мовчить там, де *треба* говорити; вона знає, що її рідна Троя загине, і родина, і все, що їй миле, *і мусить* сказати те вголос, бо то *правда*, і, знаючи ту правду, не робить нічого для боротьби, а коли й намагається робити, то діла її гинуть марне, бо *діла без віри мертві суть*, а віри в рятунок у неї нема і не може бути; вона все знає, але не холодним знанням філософа, тільки інтуїцією людини, що все постерігає *несвідомо* і безпосередньо («нервами», як кажуть в наші часи), не розумом, а почуттям, - тому вона ніколи не каже: «Я знаю», а тільки: «Я бачу», бо вона справді *бачить* те, що буде, але пояснити аргументами, чому воно мусить так бути, а не інакше, вона не може» (Л.У. 12,55).

Задум «Касандри» виник у авторки під час перебування у Сан-Ремо взимку 1902-1903, а закінчена драматична поема 1907 року. Прикметно, що саме в цей час (між 1903 і 1907 роками) відбувається зближення Лесі Українки з Климентом Квіткою (офіційно вони одружилися 1907 року), отже, йшлося про пошуки їхнього порозуміння. У поемі так само мова передусім про можливості порозуміння та повноцінність мови. Леся Українка створювала поему «Касандра» також у період особливо інтенсивного спілкування з Кобилянською, коли писала, як багато важить для неї «розмова або навіть мовчання удвох, сам на сам» (Л.У. 11,293).

Довірливість листування подруг здається глибинною і всепроникною. «Нехай мені хтось напише, як хтось мається, як його справи, чи не занадто прикро йому в Чернівцях і про все, про що тільки хтів би сказати комусь» (Л.У. 11,293), - читаємо в листах Лесі Українки. У цьому спілкуванні особливо важить

для обох розуміння - «До когось дуже любого, дуже дорогого, що ніколи не сердиться на когось і завжди когось розуміє» (Л.У. 11,301), - починає свого листа Леся Українка. У листуванні зринає й асоціація порозуміння через очі (Касандриина тема, скажемо). «Хтось би хотів побути під тим поглядом, що без слів промовляє щось таємне і разом таке зрозуміло-рідне»<sup>6</sup>, - зізнається Леся Українка в листі до Кобилянської від 11,16 березня 1906 року (Л.У. 12,157).

У листах до Кобилянської часто з'являється у Лесі Українки і фраза *ins Blaue hinein*. Як зауважує Мірошниченко, це «найхарактерніший вислів, що вживався письменницями для передачі піднесеного, гармонійного світовідчуття»<sup>17</sup>. Він народжується й угрунтовується, нав'язуючись до платонівської символіки ранньої п'єси «Блакитна троянда», а розгортається під впливом знайомства з Кобилянською. Відтак є рація розглядати новоромантичну теорію Лесі Українки як особливу комунікативну утопію. Саме питання людського порозуміння надає античному сюжету про пророчицю Кассандру особистішого підтексту у поемі Лесі Українки. Загалом же йдеться про можливості ідеального комунікування та зміст жіночого наративу.

У нарисі «Сліпець» (1905), написаному як резонанс до однойменного образка Кобилянської, Леся Українка створює метафору такої комунікації. Ліричний герой-оповідач марить про майже андрогинну зустріч із посестрою, і єдність, яка виникне при цьому, буде особливим порозумінням, чимось таким, як «слухання-душі». «Ми будемо ходити або тим шляхом, що вона знає, або тим, що я знаю. Вона знає шлях в лісі, а я понад морем: і там, і там буде гомін і вільне повітря, ми будемо слухати разом і розкажемо вголос, що ми думаємо про ліс і про море. Вона зірве квітку і дасть мені напитись пахощів душі лісу <...>, я знайду мушлю і дам своїй сестрі послухати, як в мушлі шумить «душа океану», і так ми будемо слухати душу» (Л.У. 7,199). Така утопія «слухання-душі» як ідеального порозуміння складається у листуванні письменниць, а розгортається вона як діонісійсько-аполонівський міт у «Касандрі» та «Лісовій пісні».

Отож, любов-спілкування двох подруг («хтось когось дуже жалує і любить») цікава не лише як еротичний наратив, але і як творчий акт. Зауважу, що Леся Українка «любила» не лише Кобилянську, але й Сергія Мержинського. їхні особливі стосунки і сама дружба (Леся Українка приїхала доглядати за своїм хворим товаришем, не будучи ані його нареченою, ані дружиною, що спричинило скандал у родині Косачів), на думку людей, не були «нормальними». «Я слыхала не раз, как подобную дружбу называли ломаньем, самообманом, чудачеством или, в лучшем случае, ненормальностью; и это говорили не пошляки, а люди, вообще достойные уважения» (Л.У. 11,336), - писала Леся Українка. Її, однак, не лякала «ненормальність»: «Впрочем, «особенная» - это, пожалуй, недалеко от «ненормальной», но это меня не смущает» (Л.У. 11, 336). Через рік після смерті Мержинського, уже близько знайома і з Кобилянською, і з Квіткою, поетеса зізнавалась: «Мне всегда казалось, что это лучшее чувство, на какое я способна, и я не стала бы подавлять его в себе, если бы оно явилось в другой раз» (Л.У. 11,337).



Отож, дружбу-любов Лесі Українки з Кобилянською так само можна назвати «особливою». І основним елементом цієї дружби ставала мова-як-творчість. Така мова мала ідеальний платонічно-еротичний підтекст. Вже у ранній поезії Лесі Українки творчість асоціювалася з діонісійством, з еротично-екстатичним станом, коли Перелесник-коханець, що приходив уночі, приносив хвилини натхнення. Імовірно, злитість еротизму і творчості (гомоеротичність платонічного типу) вплинула і на жіночий інтимний дискурс, який творить поетеса у листуванні з Кобилянською. Леся Українка з часом розводить чоловічу еротику і жіночу творчість. Про це свідчать, зокрема, сторінки одного з останніх її рукописів - незакінченої драми «Сапфо» (1912-13). У ній відлунюють кілька фундаментальних тем поетеси - трансцендентна самотність жінки у «чоловічому» світі, твір як її дитя, чоловік, який не розуміє жіночої творчості й не хоче ділити дружину між славою та ліжком. Так, Фаон-митедь ревнує Сапфо до її творчості (до Аполона) і має переконання, що «кохання все-таки найкраще не в піснях», так само, як перший чоловік Сапфо, «Дарес поважний, бойовник народний», нарікав, що «не жінку взяв собі, а поетесу» (Л.У. 6,386).

Французька феміністка Люс Ірігарей твердить, що між жінками не існує любови. Це швидше ситуація ревності, війни, або роєшов. Фрази тину «як ти», «я також», «я більше (або в родині Кобилянських культивували записування пісень), стають важливими складниками жіночого дискурсу в листуванні Ольги Кобилянської та Лесі Українки<sup>50</sup>.

### Мавка як метафора •«безсловесної мови»-

Прообразом ідеальної комунікації стає у Лесі Українки «безсловесна» мова. В інтимній поезії «Коли дивлюсь глибоко в любі очі» (1906) авторка говорить про таку мову «безсловесну»:

Либонь, тих слів немає в жодній мові,  
та цілий світ живе у кожній мові, і  
плачу я й сміюсь, тремчу і млію, та  
вголос слів тих вимовить не вмію  
(Л.У. 1,313)

Імовірно, аналогом такого уявлення стало для Лесі Українки романтичне світосприйняття, для якого світ — це реальність втілених символів, своєрідна розгорнена книга, текст. Тож не випадковими видаються поривання поетеси в надземний світ єдиного в фантазіях, мріях, як у «світ загублений, таємний, / Забутий незабутній рай надземний» (Л.У. 1,106), де розгорнута чарівна книга «справджених слів» (слово-діло) і «голосних пісень» (слово-тіло).

Платонівський світ надземного позначає таку сферу, в якій існують голосні й повноцінні слова-ейдоси, нерозірваність слова-діла-тіла. В естетичній утопії Лесі Українки це те місце, де живуть відгуки, ритми, «забуті слова» і де існує повноцінна комунікація. Така словесна утопія Лесі Українки. Натомість у реальності й культурному просторі поетеса гостро переживає незбіг мови і смислу, слова і правди, мови й дії, розрив сакралізованого комунікативного простору, неповнозвуччя і несво-

менше)), «так само, як будь-хто», які вживають жінки у розмові між собою, на її думку, свідчать про те, що йдеться «не про любов до іншої жінки, а до місця, яке вона займає, до того, що вона творить і що може бути забране від неї»<sup>118</sup>. Відтак, якщо між жінками виникає любов, вони вдаються до символізму і для виразу своєї пристрасти користуються асоціаціями з тваринного та рослинного світу. Можливо, у тому любовному дискурсі, який творили подружки, слова-замінники («хтось», «цвіте папороті», «любий чарівний квіте», «любий, далекий лотосовий квіте») також свідчили про пошуки якоїсь іншої, інтимної мови. Прикметно, що найчастіше у листах Лесі Українки ці звертання подано німецькою мовою.

Отже, мова служила формою привласнення, та водночас вона була тим лоном, у якому визрівала й розгорталася ідеальна комунікативна модель - жіночий дискурс. Жіночій мові, твердить Ірігарей, відведено зону «на порозі» повідомлення, себто це мова, позбавлена значення. Жінки пліткують, злословлять, сміються, лементують тощо. «Чи не є жінки охоронцями фонетики мови, звуків?» - запитує Ірігарей. І відповідає, що у цьому разі їхні володіння лежать між шумом і співом<sup>49</sup>. Звичайно, у патріархальній культурі голос був замовчуваний, а письмо і закон не мали жодного зв'язку з тілом. Жіночий дискурс натомість повернений до тілесності, до звуків та голосів. Справді, дотиково-тактильна сфера, так само як пісня (до речі,

боду людини-мови. Це розірваний семіопростір, світ надполовиної, несправдженої реальності. Ім'я в ній не несе первісну творчу потугу, втратило свою мітогенну силу. Воно стало буденним і легко розмінним, як товар. І людська мова, позбавлена сакрального змісту, нездатна забезпечити істинне порозуміння. Лише творчість спроможна відкрити справжню реальність мови і слів - не важливо, що слова при цьому перетворюються на звуки й барви.

Світ класичної номінації заступається пригадуванням ритмів, голосів, барв, іншими словами, відгуків, відображень, символів. Неоплатоністичне визволення від слів, від розуму виявляє себе в бажанні «голосних» слів, «повної» мови, безсловесної «пісні без слів». Іntenціональний простір імпровізації в моменти екстазу зрівнюється з творчою природою космосу, з аполонівським ілюзіонізмом, з виходом за межі індивідуального:

Промінням ясним, хвилями буйними,  
прудкими іскрами, легючими  
зірками, палкими блискавицями,  
мечами хотіла б я вас виховати,  
слова!

(Л.У. 1,191)

Сфера творчості пронизана безумством («Хотіла б я уплисти за водою»), орфізмом («Якби оті проміння золоті»), шаленством вільного співу («...Ні! я покорити її не здолаю»), пориванням *ins Blaue*. Ця словесна утопія задає перспективу, яка зв'язує автора, твір і читача в єдиному комунікативному просторі.

Його прообразом стає «лісова пісня» Мавки, яка народжується з природної циклічності («легкий, пухкий попільцець / ляже, вернувшись, в рідну землю, / вкупі з водою там зростить вербицю, — / стане початком тоді мій кінець») і з духов-



ного бажання (що символізується народженням людської «душі»). «Лісова пісня» — голос вербової сопілки, душа втіленого «тіла» — символи ейдетичної сутності словесної творчості. Йдеться не про мовчання, не про «тінь» як іпостась долі Мавки, але про *повнозвучність* в новоромантичній утопії Лесі Українки, відкритій для спілкування на духовному рівні. Таке повнозвуччя народжується з мітологічних трансформацій Мавки, точніше - з її «вічного повернення»:

**Будуть приходити люди, вбогі й  
багаті, веселі й сумні, радощі й  
тугу нестимуть мені, їм  
промовляти душа моя буде.  
Я обізвуся до них шелестом  
тихим вербової гілки, голосом  
ніжним тонкої сопілки,  
смутинами росами з вітів моїх  
(Л.У. 1,292)**

Так, діонісійська мітологема «вічного повернення» стає метафорою ідеальної комунікації («їм промовляти душа моя буде»). Можливість такого перетворення криється передусім у творчій, візіонерській, галюцинаторій здатності поетичної творчості, в аполонізмі Лесі Українки. Новоромантичний символізм та ілюзіонізм уподібнені також платонівському «пригадуванню». Так, подібно до мінливих тіней розгортаються мрії, народжуються символи, зринають «забуті слова» в поезії Лесі Українки:

Отак в моїх мріях ідуть плетениці,  
непевні тіні далеких речей,  
і раптом зникають від пильних очей,  
і знов виступають. І теє, що буде,  
здається мені вже минулим: ті люде,  
їх речі й події знайомі мені,  
мов чула їх в казці, мов бачила в сні  
ще здавна, ще змалку... Так, наче сі тіні  
жили десь зо мною в незнайній країні.  
І я до їх рвуся у ту далечінь,  
де спогад про мене вже буде, мов тінь  
від того листка, що зірвався до ранку  
і в сутині зник, мов у сивім серпанку...  
(Л.У. 1,345)

Подібно до цього символізованого образу переростання «я» в саму духовну сутність і в слово-спогад розгортається мітологізм «Лісової пісні». Навіть стани, етапи переживань Мавки нагадують наведені вище описи (їх легко можна відшукати в багатьох ліричних імпровізаціях поетеси). Так само кінцеве перетворення Мавки в пісню-спогад реалізує саму утопію слова (яке стає і «тілом», і «ділом»). Така утопія розгорнена текстологічно в «Лісовій пісні», де, окрім наративного, існує майже автономний символіко-естетичний ряд, озвучений ритміко-мелодійними варіаціями, мітологічними алюзіями, атмосферою тонкої словесної гри і точного, «кінцевого», «вивільняючого» словоозначення, що його особливо виразно засвідчують авторські ремаркикартини.

Лєся Українка зізнавалася, що «історію Мавки може тільки жінка написати» (Л.У. 12,405), що її «Дон Жуан» «власний, не перекладений, оригінальний тим, що його написала жінка» (Л.У. 12,397). Своєрідність «жіночого» письма захована в новоромантичній теорії Лесі Українки. Зокрема, таке важливе для її авторського мітологізму поняття *ins Blaue* суголосне з

платонівською «хорою» і має суттєвий жіночий підтекст. З погляду семіотичного «хора» асоціюється з такою просторовістю, тим місцем, де народжується можливість мови як такої. Таке не-місце особливо виразно асоціюється зі станом сну, завмиранням, зануренням у воду, розпливанням у блакиті. Окрім того, воно характеристичне як знак материнства, як внутрішній простір, як материнське лоно. Така психоаналітична символіка поширена у Лесі Українки, як у сні Мавки всередині старої верби-неньки, де вона переживає ажурну, дотиково-чуттєву, тактильну образність, сплетену у відчуттях: «на сріблі сяли ясні самоцвіти, / стелилися незнані трави, квіти, / блискучі, білі... Тихі, ніжні зорі / спадали з неба — білі непрозорі — / і клалися в намети... Біло, чисто / попід наметами». Так тчеться первинна, ідеально-духовна основа психосоматичних відчуттів, так виявляється ритміко-інтонаційна природа образотворення:

**По білих снах рожеві гадки  
легенько гаптували мережки, і  
мрії ткались золото-блакитні,  
спокійні, тихі, не такі, як літні...  
(Л.У. 5,218)**

Лєся Українка загалом ставилася до своїх улюблених творів, як до дітей, порівнювала процес написання з такими муками, які переживає породілля, сприймала викінчені свої речі як «окремий організм», який не можна «вернути назад в материнське лоно...» (Л.У. 12, 463). Десь там, в ідеальному місці (*ins Blaue*) конституюються смислові одиниці, з'єднуються слово, думка і тіло. Феноменологічний модус буття слова, засвідчений тезою *ins Blaue*, відкривав нові можливості переконання й комунікації. Прикметна також, окрім ідеальної трансценденції мови, символіка внутрішньої темноти, тьми (аналог материнського тіла), з глибини якої народжується слово, «як ридання, що довго стримуване, притлумлене тайлось в темниці серця» (Л.У. 1,194). Таке слово-світовідчуження символічно й риторично подібне до снів Мавки всередині матері-верби. І загалом — вся стилістика й ритмомелодика «Лісової пісні» народжені з синтезу «дивної» мови Мавки (інстинктивно-природної основи мовлення, позбавленої умовностей і фальші соціуму, культури).

Як вибудований фемінний словесний простір у Лесі Українці? Звертає на себе увагу те, що семіотично її образність складається з ідеальних слідів, слідів-звучань, з яких народжується текстуальна словесна структура — пісня. Адже пісня — це те, що опосередковане голосом, в чому задіяна душа і людське тіло (метафора пісні — тілесність Мавки). Така форма словесного вираження позбавляє слово його фетишизації і його прямування до остаточного, кінцевого, раціоналізованого смислу. Воно стає самою інтенцією, чистим мовленням, дологічним і до-едіповим словоозначенням, активізуючи семіотичні характеристики ритму, інтонації, мелодії.

### Переборення влади (матері)

Пісня стає в новоромантичній словесній утопії Лесі Українки праформою жіночого письма поруч із розгорненим чоловічим дискурсом «слова-правди». Зауважу, що таке «слово-правду» культивували українські автори-народники, до яких належала і Олена Пчілка, мати Лесі Українки [51]. Впродовж того часу, коли шлюб Лесі Українки з Квіткою не був офіційно оформленим, її стосунки з матір'ю лишалися особливо

напруженими. Спроектвана на сімейні відносини, поема «Кассандра» засвідчує владу материнської Правди-Мойри.

У раціональному народницькому дискурсі той, хто говорить, займає позу вчителя, претендуючи на «голос істини» і відділяючи себе від тих, хто є об'єктом його мовлення. Звідси — останнє слово належить одному «знаючому». Метафора такого мовлення - слово-діло. Жорсткий закон долі, фатальна Мойра, «глуха, сліпа, немов Хаос» - всі ці хтонічні образи ще з часів античності позначені владою материнського архетипу. Останній визначає нероздільність слова-значення, стає словом-мечем, що має доленосне значення. Саме такий сенс буття-мовлення позначений у драматичній поемі «Касандра» «над всіх старших найстаршою Правдою» (Л.У. 4, 45). Цю праматеринську Правду виголошує пророчиця Касандра. Вона загалом поставлена на межі між владою Діоніса та Аполлона. Хаос і безумство образів-видінь - це сфера діонісійства, яку бачить Касандра. Натомість вона говорить лише «кінцевими словами», тими аполонівськими словами, які оформляють і впорядковують образи-видіння. Модерні люди (а саме про модерність говорить Леся Українка у листі до подруги, пояснюючи основну колізію «Касандри») не спроможні ідентично артикулювати і сприйняти *міт провидіння*, оскільки живуть у світі історичному. Вони також не можуть уникнути діонісійсько-аноллоіівського розриву, оскільки не вірять у міт. Це той комунікативний розрив, властивий модерності, який організовує трагічну колізію поеми про Касандру.

Окрім того, антична трагедія Касандри знаменувала занепад світу матріархального. Наставали часи патріархату, і фундаментальний зсув світопорядкування означав собою розпад царства матері-Правди. Виникала ситуація глобального комунікативного зриву, що його втілювала собою Касандра. Епоха модернізму постала новим циклом нерозуміння, і його відчула та символічно осмислила українська поетеса.

Мітологенія, «правдива» мова, відлучена прокляттям Аполлона від наївної віри, для глухих до міту людей звучить незрозуміло й жахно. У мовленні Касандри таку «правдиву» мову редуковано до «остаточних» слів, слів-картин, слів-мечів, що неначе розрізають саму матерію буття. Це праматеринські слова Касандри - леза-слова, слова-мечі. Однак ця безумна пророчиця вже втратила мітотворчу потугу материнського мовлення. Вона «бачить» (а не «знає»), вона потребує віри, а не говорить Божою мовою. Касандрина невіра, як це не парадоксально, робить її мовлення людським, невпевненим, нелогічним. Вона ніби «відхиляє» наперед задану, фатальну відповідність слова й смислу, властиву «материнській» мові. Касандра опускає меч у той момент, коли повинна вбити ворога, бо той нагадав їй про коханого. Вона ламає свою патерицю і <sup>6245</sup> відмовляється від пророцтва, коли ступає на смертну доріжку у чужому, не материнському домі. Вона пророчо говорить про кінець материнської влади, але все ще перебуває під її впливом.

Натомість Гелен-пророк постає у поемі уособленням розуму, що тотожний владі:

Бо меч і спис мала для мене  
зброя, Бо людські душі - от моє  
знаряддя, Крилате слово - от моя  
стріла, Люд проти люду - от мій  
поєдинок!

«Усім тим правлю я, фрігійський розум» (Л.У. 4, 64), - зізнається він. Цілком у згоді з логоцентристським законом Гелен пов'язує «правду» і «силу» та перебирає на себе материнську функцію слова-зброї (стріли). Іншими словами, він привласнює правду, як жінку, і дістає владу. Прикметно, що Кобилянська писала в листі до Маковея 1902 року: «Коли я так тепер - можу сказати - майже лиш для родичів жию, я переконуюсь, що, хоть з них є годних і добрих 5 синів, вони би без мене обоє страшно бідні були! Я і моя сестра, ми, жінки, маємо цілком інші очі для них, яко хворих, яко старих людей, як браття. <...> Але, може, і тому для синів утрата родичів не є така потрясаюча і далекосягла, як для доньок. <...> Для мене мій батько ані старий чоловік, що до с т а жив, ані мати старою жінкою, тому тепер між нами відіграється кровава драма розлуки, невидимо, але так тяжко, що Боже!» (5,506-507).

Певне,

боги в тім винні, що дали тобі  
пізнати правду, сили ж не дали,  
щоб керувати правдою, -

діагностує Гелен-брат Касандрину слабкість. «Правда», за Геленом, «цнотлива дуже і поважна жінка, і сором їй ходити без одежі». Отже, він дає їй своє покривало (риторику). Натомість Касандра підтверджує свою жіночу природу, а в плані символіко-мітологічному - і свою приналежність до сфери Правди:

Але й сама я жінка, отже правду  
я можу бачити й невбрану.

(Л.У. 4, 58)

Відтак Касандра називає себе знаряддям Мойри. Їй відкрита сфера ірраціонального, вона бачить «привиддя страшної правди», «гола правда» відкривається їй. З погляду модерного раціоналізму відкривання «голої правди» закликає до розкриття речей, зняття з них словесної вуалі. В цих координатах «гола правда» асоціюється з буквальністю й ідентичністю речей, освітлених світлом розуму. Інакше розуміння «голої правди» має Касандра. Для неї це - онтологічно-екзистенційна сутність, проявлення самого буття в його міто-логічній іпостасі й напередвизначеності. Цю мітогенну іпостась й уособлює всевладна Мойра.

Мойра - образ, часто вживаний Лесею Українкою. Її, вихованій малку на читанні мітів, перекладачці «Антигони» Софокла і гомерівської «Іліади», мітологема Мойри була добре відома. За Гесіодом, Мойри є доньками Зевса і Феміди (Теогонія, 901-906). В Есхіла («Прометей прикований») Феміда також зветься Геєю, і саме Феміда-Гея володіє знанням про долі богів. В іншій трагедії, «Евменіди», Есхіл називає Гею першопроцицею, а Феміда виступає її донькою і наслідує *від матері* дар пророцтва, який потім від неї через її сестру Фебу перейде сину останньої - *Аполону* (Есхіл. Евменіди, 1-9). Отже, Мойра в античній мітології - область материнського й аполонічного.

Останніми словами, якими закінчувалася поема «Касандра» в першій редакції, були слова, присвячені матері. «Чутно за сценою голос старої жінки, він заводить, ридаючи страшно, немов вис». (Л.У. 4,93)

**К а с а н д р а :**

То весільна пісня!

Се мати дочок виряджа до шлюбу!

**Касандра все неправду говорила.  
Нема руйни! Є життя!., життя!..**

(Л.У. 4,93)

«Касандра» - героїня анти-едіпівська. Вона нероздільна зі сферою материнської Правди, не має власної віри, не вірить тому, що бачить і не має сили переконання. Вона інфантильна й позбавлена індивідуальної сили. У свій час Леся Українка перекладала «Антигону» Софокла - можливо, що трагедія Софокла привабила її своїм патосом сестринства і визнанням морального закону, що водночас виступає і законом державницьким. Адже Антигона всупереч забороні свого дядька хоронить свого брата, тим самим сповідуючи закон моральної і родової солідарності. Таким чином, своїм вчинком Антигона показувала, що державний закон не повинен суперечити законам родовим. Касандра натомість не рятує жодного зі своїх родичів, більше того - вона стає причиною занепаду і Трої, бо розчулившись, не піднесла свій меч на зрадника, залишеного ворогами. Тим самим вона показала, що перебуває ще у владі прародинного, материнського, а не полісного, державницького мислення.

Цілком едіпівський символічний розрив зі сферою материнського родового інстинкту здійснює натомість Гелен. Він розділяє правду і слово, розум і владу матері. «Слово плідне і більше родить, ніж земля-прамати» (Л.У. 4, 62), - твердить він. Розриваючи з материнською сферою, яка пов'язана з процвітає і доленосністю Мойри, він пораховується і з Правдою. Касандра жахається цього.

Г е л е н:

Я з правдою борюсь і сподіваюсь

її подужати і керувати, от як стерничий кораблем керує.

К а с а н д р а :

## **Анатомія жіночої сексуальності**

(нарцисизм-істерія -мазохізм)

### **Жінка і дзеркало, або погляд Нарциса**

Імовірно, саме чоловік підсунув жінці Дзеркало, тим самим відгороджуючи від соціуму її власне жіночу приватну сферу.



Лише на початку 20 століття Вірджинія Вулф на хвилі утвердження європейського модернізму буде говорити про жіночу «власну кімнату» як місце творчості і про те, що всі ці сторіччя жінки служили збільшувальним склом, яке магічно збільшувало чоловіка удвічі супроти його природних розмірів. А наприкінці 20 століття, яке дало поштовх постколоніальним студіям, Енн МакКлінток продемонструє, що дзеркало - як емблема просвітницької самосвідомості - відображає «санітарний образ білої, чоловічої, імперської гігієни»<sup>1</sup>.

Якою постає жінка в дзеркалі літератури, авторами якої є чоловіки? Передусім вона бачить власну демонічну природу. Як Оксана в «Ніч перед Різдом» Миколи Гоголя: «- І чого людям

А Мойра, брате, невблаганна Мойра?  
Її ж бо воля світом всім керує, а ти се  
мав би керувати нею?

(с. 60)

Інші риторичні можливості демонструє Сінон. Він своєю мовою переконує троянців і саму Ксандру у власній невинності. І хоча його мова зовсім не правдива, «геєнно хижа», але йому вірять. Комунікативна форма мови - мова договірності, сакральна і не мітологічна. У нові часи виникає можливість розбіжності слова та його значення, а отже — оманливість, випадковість мовлення. Формується ситуація мови як влади, що нагадує твердження Ніцше про те, що смисли творить той, хто «володіє словом».

Мова Ксандри натомість не суб'єктивна (Касандра не має до цього волі), а міметична (та, що наслідує, передає чийсь знання-бачення). І разом з тим вона належить не Богу, який «говорить» Ксандрою, а передана їй самій. Отже, Касандра розповідає (переповідає) лише те, що «бачить». Бог і божественна правда перебувають десь поза нею, поза цим світом і поза словами Ксандри, немов світло у Платоновій печері. Мова і саме знання Ксандри - лише тіні на стінах печери. Коли б Касандра оповідала від себе про події, які відбуваються чи відбудуться, її мова була б спрямована на те, щоб її розуміли, а вона сама б вірила в те, що говорить.

Структура жіночої нарації, аналізована Лесею Українкою передусім в аспекті діонісійському, потребувала індивідуалізації, апологічного суб'єктивного виповнення, «кривавої драми» переборення родового материнського архетипу. Це здійснювала у своїх творах Ольга Кобилянська. Так, перегукуючись, доповнюючи, заперечуючи, розгортався у творах двох українських письменниць жіночий наратив про можливості ідеальної комунікації, так накладалися нововідкрита форма і новий зміст жіночого платонічного роману.

надумалось розславляти, нібито я гарна?" - говорила вона, ніби не уважно, для того тільки, щоб хоч про що-небудь побалакати з собою. - "Брешуть люди, я зовсім не гарна".

Але свіже, жваве, по-дитячому юне личко, з блискучими чорними очима та невимовно привабливою усмішкою, що пропікала душу, майнувши в дзеркалі, враз довело інше.

"Хіба чорні брови та очі мої," провадила далі красуня, не випускаючи дзеркала: "такі гарні, що вже подібних до них немає й на світі?" <...> "Ні, гарна я! Ой, яка гарна! Диво!" <...> "Чарівна дівка!" прошепотів, увійшовши тихо, коваль: "і вихваляється вона мало! З годину стоїть, видивляючись у дзеркало, і не надивиться, та ще й хвалить себе вголос!"<sup>2</sup>. Так погляд коваля Вакули, оповідача й Оксани зливаються. Однак чи бачить себе сама Оксана?

Демонізація жіночого начала, притаманна творчості Гоголя, вказує на давню традицію ототожнення жінки з «грішною» природою. Характерно, що в «чоловічій» літературі наратор найчастіше виставляє себе як глядача, і перспектива повертається від жінки в дзеркалі до цього ж глядача, так що дзеркалом стає сама жінка. Чоловіче нарцисичне его, відбите в дзеркалі жінки, означає врешті-решт злиття чоловіка з його бажанням, або його ідеальною іпостасю. Приміром, ініціатива коваля Вакули полягають не так у здобуванні черевичок й одруженні з Оксаною, як через переборення гріховності природи й очищення своєї чоловічої, християнської сутності.

Адже остання була опоганена пов'язаністю з сорокалітньою «ковалевою Вакулиною матір'ю» - відьмою і жінкою. Відтак у Гоголя йдеться про боротьбу сина з Матір'ю та її «гріховною» (бісівською) тілесністю. Таку дзеркальну образність, яку зустрічаємо в Гоголя, назовемо *демонічною*.

Іншу парадигму дзеркальності розгортає Іван Нечуй-Левицький у повісті «Бурлачка». «Василина <...> ненароком повернулася до дзеркала. Вона вгляділа себе всю до самих червоних чобіт, вгляділа на собі чудовий корсет, весь в маківках та в рожах, нову спідницю й червоні чоботи. Для неї здалося, що вона бачить в дзеркалі якийсь чудовий куш, весь в квітках, од верху до самого низу»<sup>3</sup>. Дівчина в цьому описі відсутня не лише духовно, але й фізично. Вона - куш, сад, букет, яким любується (і навіть культивує) пан Ястшембський. Це він «взяв Василю за руку і повів до дзеркала». «Вечірнє сонце облило Василю світлом, як золотом. Вона засяла в дзеркалі, наче блискучі кришталеві квіти. Червона широка стрічка на цупкому папері, чи кибалка, обхоплювала її чорноволосу голову, наче червоний вінок. Над стрічкою позвішувались червоні зірки та настурці, оргинії та чорнобривці. Вся голова в Василю цвіла квітками, а зелений барвінок позвішувався китицями кругом тонкої шиї. На білих руках горіли повишивані червоні та сині квітки. Увесь корсет був ніби закиданий червоним маком. Василина вся сяла й розливалася світлом кругом себе, мов кришталевий букет. Од червоних чобіт лився одблиск по помості і по дзеркалі. Широкий чистий лоб з високими бровами, чудові щоки і повні виразні губи неначе були вправлені в якийсь букет з настурців, маку, оргиній, зірок, чорнобривців, барвінків та рути.

- Чого ж бо ти опустила очі додолу? Подивись-бо на себе, яка ти гарна! - сказав Ястшембський і підвів рукою голову дівчини, взявши її за підборіддя»<sup>4</sup>.

Жінка в дзеркалі у Нечуя асоціюється вже не з демонічною, а божественною природою. Вона ставала посередником між земною і божественною красою і підносила «од землі над розкішним зеленим садком, над пишними пахучими квітниками, піднімалась все вгору та вгору на проміннях гарячих, як вогонь»<sup>5</sup>. «Вона бачила себе, неначе в здоровому чудовому дзеркалі серед зеленого садка та квіток», - персоніфікує Нечуй-Левицький природу як храм. Природа є тим дзеркалом, в якому бачить себе і оповідач у «Бурлачці». Валер'ян Підмогильний свого часу висловив припущення, що з погляду психоаналітичного у Нечуя-Левицького відбувається перенесення материнського образу на природу. Природа - це мати, дзеркало і Божий храм, в якому відбуваються (і відбиваються) вознесіння і падіння його героїні. Образність «дзеркального» плану закінчується в «Бурлачці» архетипним злиттям (поєднанням) оповідача (імпліцитного автора) з його проекцією в образі героїні. «Кінець стола проти Василю сидів Михалчевський і дивився на Василю тихими ясними очима з невимовною жалістю. Василина глянула в ті очі, і з тих очей неначе полився на неї тихий ласкавий світ»<sup>6</sup>. Так викінчувалася ідеалізація жінки (природи) у Нечуя-Левицького. За своєю суттю це була *іконічна* структура дзеркальності.

У «Царівні» Кобилянської натомість стверджується варіант естетшованої дзеркальності, і жіночий нарцисизм переключає натуралістичну сексуальність в розряд явищ естетизованих. Попри те, що жіноче тіло у тексті відсутнє (наголошена лише статура, порода), воно, однак, присутнє метонімічно й естетично. Прикметно, що в «жіночому» дзеркалі Кобилянської домінують очі і погляд на саму себе. (Чоловік Лесі Українки - Климент Квітка, навпаки, твердив, що «Леся дивилася в свічадо не по жіночому - зрідка, рівно стільки, скільки треба для кончної

туалети культурної людини»<sup>7</sup>). Тілесність героїні Кобилянської фактично зредуковано до очей, білої мармурової шкіри, червоного волосся. Це - образ жінки меланхолійної, її ми зустрічаємо і в «Природі»: «Хоч русинка від голови до ніг, було в неї рудава волосся, що у русинів рідкість, та в чертах бачилась порода, а майже меланхолійний сум, що вибитий на всім, що нагадує отсей нещасний народ, був і в неї основою характеру. Її очі, великі, трохи нерухомі й вогкі, були сумні й тоді, коли уста усміхалися»<sup>8</sup>. Ідеальна рамка такого образу в «Царівні» олітературнена аналогією з Лорелай. Відвертаючи очі від дзеркала, героїня, однак, підглядає в нього опосередковано: очима бабусі, тітки, Лени, пані Марії, Лордена, Оряди, навіть наратора: «Я плакала по тихих ночах, що Бог дав мені такі великі очі... А одного разу, коли з дому порозходилися всі і я лише сама одна лишилася, забігла нишком до салону, де висіло велике дзеркало, і глипнула в нього... Двоє великих синяво-сірих... ні, зелених очей впилося сполохано в мене... і аж тепер я пересвідчилася, що вони всі щодо одного говорили правду. І я від тої пори не дивилася майже ніколи в дзеркало: а коли й кидала часом в нього оком, то чинила це лише тоді, як було конче потрібно. Але чому моя дорога бабуся любила ті очі й цілувала, ой, як часто цілувала!» (1, 110), - зізнається собі (нам?) Наталка Верковичівна.

Естетизація стає рамкою оповіді, загальною перспективою я-нарації у «Царівні». Зрештою, я-ідеал матеріалізується - «великий прегарний бал», «де товариство було би саме пишне, вибране, якісь прегарні жінчини й мужчини», «поміж ними всіма - я», «прекрасно вбрана, в строю, властивим лише моїй істоті, красна, мов сонце», «я хотіла би лише бути красою, прояснитись нею» (1, 127-128).

Нарцисизм стає принципом ствердження «нової жінки» у «Царівні» Кобилянської, а дзеркало при цьому служить образом-резонатором. В автобіографічному оповіданні «Доля» героїня так само дивиться на себе в дзеркало, щоб побачити себе іншими - його очима: «Раз заглянула в дзеркало. *Она не любила в дзеркало глядіти, бо не любила себе. Неначе жаль до свого обличчя мала ще здавна, здавна*. Але тепер глянула. <...> Отже, так она виглядала. Він її бачив»<sup>9</sup>. Нарцисизм виявлений і через інтимну форму щоденника, у якому, як у дзеркалі, відображається духовно-емоційний світ героїні. Момент афірмації-ствердження власного «я» здійснюється також через ідеал «вищої жінки» (Царівни), а дзеркалом такого відображення стає чоловік-товариш (пан Марко). Зрештою нарцисизм пронизує всю стилістику «Царівни». Вирази на зразок «Вона лежить зморена і її *гарні білі руки* звисають сплетені безсильно понад край отомани і відбиваються блідо від темного її тла» (виділення моє. - Т.Г.) стають нормою. Вони нагадують описи-сприйняття героя Захер-Мазоха, котрий потрапляє під владу магнетичної сили естетизування, зізнаючись у цьому «щоразу, коли я дивився на *прекрасну жінку*, яка лежала на червоних оксамитових подушках і *чудове тіло* якої виглядало час від часу з-під темного хутра» (виділення моє. - Г.Г.)<sup>10</sup>.

Як і Северин-наратор, погляд якого простежує й привласнює Захер-Мазох, Кобилянська, зрештою, змінює тип я-нарації на об'єктивовану оповідь: щоденникові записи героїні заступлено об'єктивованими, відверто оцінними характеристиками наратора: «*Світло полум'я, що б'є з коминка, обливає її поет. Буйне золотисте волосся розсипалося по плечах, руках і поруччю крісла. У нім щось світить, мов фарфор. Її сніжно-білий, класичний профіль* відрисовується від темного тла

фотеля і здається в своїй *болісно-задумчівій красі* майже сіяючим» (1,393) (виділення моє. - Т.Г.).

Відтак авторка демаскує нарцисизм, у якому зливалися Наталчин погляд на себе і опис, здійснюваний імпліцитним автором, перериваючи жанр щоденника: «тут кінчиться Наталчин щоденник» (1, 345). Постійне втікання від власного жіночого нарцисизму закінчується, зовнішнє і внутрішнє «я» з'єднуються у «власному образі». У цей спосіб у повісті здійснюється інверсія і привласнення погляду Нарциса. Наталка, говорить оповідач, «при ставі, що широко розлився і, обгороджений ажуровими штагетами, лиснів з трави, мов якесь величезне дзеркало, станула мимоволі. <...>

Коли отворила по хвилині очі і побачила свій власний образ у воді, впали їй в очі її незвичайно червоні уста.

"Я гарна!" - заговорив в ній якийсь голос.

"Так", - і вона почала приглядатися собі. Вона була дійсно гарна. Сніжно-біла, а до того великі, як сталь, сіяючі очі. Стать її була гнучка і струнка, отже, була цілком гарна, в тій хвилі навіть дуже гарна... "Царівна", - иавинулосьій на думку. В ній заворушилася туга, така ніжна і непорочна, мов те безхмарне склепіння, синіюче у воді глибоко-глибоко» (виділення моє. - Т.Г.) (1, 354). Умовність посередника (дзеркальної поверхні ставу, де Наталка побачила свої «незвичайно червоні уста») лише підкреслює ідеальну функцію дзеркала. У такий спосіб жіночий нарцисизм ствердив себе не лише в прозі Кобилянської, але і в самій українській літературі.

І знову через століття відбувається повернення жіночого нарцисизму до себе додому, себто у власне своє тіло і у власну автентичну історію, що починається ще в дитинстві. Скажімо, у повісті Оксани\* Забужко «Польові дослідження з українського сексу» маємо уже не естетизацію, а в-тілення жіночого Нарциса: «і коли ти витягла з сумочки дзеркальце, наперед страхаючись того, що в ньому вгледити - на третю ніч неспання, по всіх викурених цигарках і опівнічних коньяках, оце-то фестиваль видався! - то й сама спанула радісним подивом: на тебе глянуло розпогоджене, відмоділе до стану твоєї автентичної вроди - делікатне й худеньке, сливе дівчацьке, виплигуюче назовні чорними очиськами личко, яке ти завжди за собою знала, але в дзеркалі не бачила вже хтозна-відколи: ти вернула до себе, ти була вдома»<sup>11</sup>.

Прикметною, однак, є зміна перспективи жіночого нарцисизму. У Кобилянської він був естетичний, не без Попелюшиного «чуда» - очікуваної любові. Дзеркальна структура зображення була, проте, запозиченою з чоловічого суспільства і чоловічої культури: автономність і самореалізацію жінки побачено в дзеркалі побратимства-товаришування. У повісті Забужко жіночий нарцисизм натомість ніби повертається до свого пражіночного джерела, стає не відьомським, але інфантильним. Це, так би мовити, *постколоніальна* структура дзеркальності. Відкриття на місці емансипованої жінки дівчинки, яка плаче, перебуваючи всередині патріархальної (батьківської), однак колонізованої «чужим» поглядом культури, перекриває феміністичне оскарження «слабкості» українських чоловіків, що становить фабулу твору. Навіть власну жіночу тілесність побачено в дзеркалі інфантильного тіла, що плаче і болить. «Вечорами у ванні я розглядаю перед дзеркалом <...> свої груди <...> це було гарне тіло, здорове, розумне й життєрадісне, і, слід віддати йому належне, воно з біса довго трималось, тільки з тим чоловіком зворохобилось одразу, але я прикрикнула на нього, грубо й нецеремонно, а воно противилось, скімлило якимись хронічними простудами...»<sup>12</sup>, - зізнається героїня.

«Польові дослідження» - цей монолог-лекція, прочитана перед дзеркалом, зрештою повертає нас до маленької дівчинки, а вона, у свою чергу, веде до жінки, яка так само, як і героїня Кобилянської, не може звільнитися від Електричного бажання - мати брата-товариша.

### «Щоденник\* як лабораторія жіночої сексуальності

«Коли молодий хлопець любить чи мужчина - се нічо, се природно, - писала Кобилянська в листі до Мако-вея, - але коли дівчина любить - о, то се в ній нічо інше, як лиш "самиця" заворушилась. Се треба в ній зараз аналізувати і обдерти її почування з всяких ідеалів і з всякої чистоти. Не знаю. Любов матері шанується, любов сестер ціниться, але чому любов дівчини має в болото стягатися - останеться мені загадкою, доки жити буду» (5, 500). Кобилянська - авторка, яка насправді вводить в українську літературу питання жіночої сексуальності. Її товаришка Леся Українка так само схильна обговорювати ці заборонені в тодішній українській літературі теми. Цікаві з погляду відстоювання «вільної» любові її коментарі до роману Кримського «Андрій Лаговський». «Єдиний спосіб, щоб "природа" не лазила "без докладу" в вікно, се пускати її в двері, то, може, вона тоді більше поважатиме визначені їй Sprechstunden»<sup>13</sup>, - пояснює вона невротичний конфлікт аскетизму й фізіології, який переживає головний герой роману. При цьому вона заторкує і особливості так званого «сексизму» у трактуванні жіночих типів. «Скривдили Ви, здається мені, й Зою, - пише вона Кримському. - <...> Всі чотири паничі говорили їй наперед компліменти, дратуючи тим "звірячі інстинкти" сеї примітивної натури (а се ж одразу видно, наскільки вона примітивна), попросту *гналися нею*, а як у бідної грекині заговорила кров, то її за це покарано індиферентністю та епітетом "такої"..."» (Л.У. 12,145).

Передбачаючи закид у тому, що вона судить «по-жіночому», Леся Українка спокійно зауважує: «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 (ми тільки не звикли одважно казати "я маю рацію", а кажемо несміливо "мені здається", mais c'est une façon de parler). От, наприклад, в погляді на Амалію і Зою Ви з Вашими героями una pars, а я і ті жінки - altera pars» (Л.У. 12,150).

Щоденники Ольги Кобилянської так само легалізували «інший» погляд на психічне і фізіологічне життя жінки. У своїх дівочих щоденниках Кобилянська постає правдивою німфеткою. Інтерес молоді дівчини майже цілковито звернений до переживання зваб і еротичних фантазій. Вона не приховує своїх смаків, оцінюючи різних чоловіків: «такого дужого, такого гарного я ще ніколи не бачила»<sup>14</sup>, «мене зачарувала його гордовита, енергійна постава, його чисто чоловіча натура»<sup>15</sup>, «він священик, молодий і здоровий», «чудової статури, має прекрасно сформовану голову, гарні риси й рівні брови, сам чорнявий»<sup>16</sup>. Її приваблює сила і момент підкорення. «Все думаю тільки про його дужу постать. Хочу, щоб він лише **раз**, однісінький раз пригорнув мене до себе. Це природний потяг, природний і чистий, бо ж я тільки людина. Може, я б тоді перестала бути такою нервовою...»<sup>17</sup>. Її цікавлять моменти пробудження еротичного чуття: «Часом уночі, коли мені сниться, що він торкається мене (а я рідко бачу його вві сні), я відчуваю щось дивне: наче мене пронизує електричний струм, що йде від нього. Що це таке?»<sup>18</sup>; «Раніше мені снилося, що він з темними від жаги очима шепоче мені про любов і цілує мене так

палко, що коли я прокидаюся, по тілу в мене гарячими хвилями прокочувалося тремтіння»<sup>19</sup>.

«Я люблю ідеальні постаті, які творить моя душа, палкі, дужі чоловічі постаті з гордим осяйним чолом і невинними очима», - нотує Кобилянська у щоденнику 19 вересня 1888 року. У новелі «Природа» майже повторюються щоденникові записи про «дужого чоловіка»: «В неї багато значила фізична сила і тілесна новелі образ гуцула, підкреслюючи - був «високий, гнучкий, сильно збудований, як усі його одноплемінники». Такий образ переходить з твору у твір, можна навіть говорити, що він є естетичною сублімацією фантазій і бажань самої Кобилянської.

Все частіше у щоденнику зринає думка, що вона експериментує з собою і з людьми. «Я, така, як є, - тільки психологічний етюд...»<sup>20</sup>; «...розглядайте мене як психологічну загадку»<sup>21</sup>; «мене ця історія цікавить з погляду психології»<sup>22</sup>. Такі відчуття поєднуються з невпевненістю (один з постійних мотивів щоденника - що вона негарна) і усвідомленням того, що інтелектуально й психологічно дівчина сильніша за чоловіків, з якими зустрічається, і вони її бояться. «Мойй душі безмежно подобається володарювати, хоч би й над двадцятирічним розпещеним хлопцем»<sup>23</sup>, - зауважує вона одного разу.

Вже у щоденниках Кобилянська була схильна до літературної гри та іронічної сублімації своїх фантазій і мрій. Скажімо, у момент свого захоплення одним із чоловіків вона записує в щоденнику: «Я думаю про його дім, про життя з ним, хочу написати про себе в третій особі... Він її дуже, дуже любив, а вона була така добра до всіх, дбала тільки про нього і про домівку... <...> Вона давно закинула свої книжки, бо коли вже вона жертвувала своїм вільним часом, то ця жертва повинна була йти на користь її домашнім. Крім того, вона мала дитину, чуєте, люди? Божевільна, куди вона сягнула... мала дитину... Ні, не так. Їй доводилося працювати від ранку до ночі, і її гарні, вилекані ручки погрубішали. Вона зовсім зігнулась під тягарем турбот і догляду за дітьми... <...> Вона любила, бо вірила, що він такий собі герой із творів Марліт, а він був неотесаний, самолюбний, неосвічений, жив тільки, щоб їсти й спати...»<sup>24</sup>.

У «Щоденниках» за 1887 рік, тобто тоді, коли була написана новела «Природа», Кобилянська багато говорить про свою пристрасну любов до «високого, дужого, гарного» чоловіка (Зенглера), фантазуючи й зізнаючись: «Я ніколи не забуду цього вечора. Я не хотіла нічого-нічого-нічого, тільки однієї людини, може, тільки на цей вечір, тільки хотіла відчутти її дужі обійми, заглянути в її очі... А натомість бачила перед собою казкову природу, що поринула в дивний сон...»<sup>25</sup>. І далі: «Прийди, поцілуй мене, стисни мене в обіймах, щоб я померла в них. Хай я загину від любови... Ти високий, дужий, гарний, і я тебе люблю...». Сторінки щоденників пересипані снами-фантазіями молодой Кобилянської про зустрічі, обійми. «Хай мою любов назвуть чуттєвою, може, вона неприродна, але цього разу я не соромлюся... О, стародавні греки! Вони мали слушність, що понад усе ставили гарну форму. А він же негарний. <...> Тільки чудова, міцна, гнучка постать...»<sup>26</sup>, - повторює вона. Серед купюр у друкованому виданні маємо й таку: «Хай він має тисячу жадливих вад і хтиву натуру, я все витримаю, навіть витримаю його хтивість, приборкаю його, але хочу належати йому, хочу, щоб його дужі руки обіймали мене, хочу стати його дружиною... Я не боюся, мені буде добре, бо я його люблю!»<sup>27</sup>.

Досить часто у щоденниках маємо звертання до уявного читача, відтак складається враження, що Кобилянська писала їх не для себе самої. Щоденник служив дзеркалом, у якому вона

красота, і хоч вона рідко коли "любила", то все ж таки були їй милі гарні, кріпкі люди. Коли чулася втомленою, находило на неї часто тужне бажання, потреба - відпочити на чий-небудь груді. Але той хтось мусив би бути сильний і сміливий. Передусім - сміливий» (1, 411). Ніби реалізуючи фантазії свого щоденника про Іванка, Кобилянська творить у

прагнула бачити себе і бажала бути баченою іншими. Так складалося чуття літератури як такої. Поруч з творами, так би мовити, літературними, які Кобилянська пише у цей час ("Вона вийшла заміж", "Голубка і дуб"), щоденники були лабораторією, в якій авторка випробовувала й експериментувала з собою, перетворюючи свої переживання на матеріал для творчості.

### «Людина»: О вапсія Бувієгія!

Спроектвавши ідеальне дзеркало на саму себе і практикуючи інтроспекцію власної чуттєвості, Ольга Кобилянська дістала можливість відтворювати у своїх творах моделі й типи психологічних, моральних і сексуальних переживань модерної жінки кінця 19 століття. Зокрема, перша її велика повість в кінцевому була названа «Людина. Повість з жіночого життя» (попередній варіант «Вона вийшла заміж»). У ній побутова життєва колізія - заміжжя - дістає глибше культурно-психологічне й антропологічне витлумачення.

У доповіді «Дещо про ідею жіночого руху», виголошеній 14 жовтня 1894 року на зборах «Товариства руських жінок на Буковині», Кобилянська звернула увагу на широке розуміння жіночої емансипації. Остання, зауважує вона, переросла рамки епатажу і переймання чоловічого способу життя («щоби не виходити зовсім заміж, прибирати манери мужчин, ходити з обстриженим волоссям, з паличкою в руках, курити папіроску, їздити верхом і, як одна жінка висловилась, «ходити у фраках» (5, 151). Характерно також, що для письменниці сферою, де фемінізм став життєво необхідним, є «жінки незамужні» та «жінки середньої верстви»<sup>28</sup>.

У своїй доповіді Кобилянська виявляє широке культурно-антропологічне розуміння природи жінки. Її позиція полягає у тому, щоб розглядати жінку як людину, від природи рівну з чоловіком і упривілейовану, як і він, правом «людяности, індивідуальної свободи, поваги людської і справедливості» (5, 153). «Женщина, побіч своєю природою назначеної задачі стати жінкою й матір'ю, посідає й надане тою самою природою право - бути і собі самій ціллю, іменню в тім смислі, як буває собі ціллю мужчина» (5,153), - твердить письменниця. Йдеться про право жінки здобувати освіту, працю, вчитися. Кобилянська не говорить про те, як узгодити ці сфери приватного і публічного життя. Вона також не говорить про сексуальне життя жінки та її право задовольняти свої бажання, обмежуючись зауваженням про природність істоти жінки, що має жити відповідно до «своїх здібностей, своєї сили і своїх вимогань» (5,154).

Серед обставин, які обмежують жіночу свободу та викривляють її природу, письменниця називає однобокість виховання жінки. На її думку, традиційне виховання жінки звернене більше на «розвій її чуття, аніж на духовні здібності, характер і силу фізичну» (5,156). Гіпертрофією штучно розвиненої чуттєвості могла б вона пояснити еротичні фантазії молодой жінки. А ідеал жінки для Кобилянської на цьому етапі у тому, щоб «стати щирою люблячою подругою чоловіка і матір'ю дітям» (5,156).

Повість «Людина», написана раніше, аніж доповідь, доповнює і коригує думки, висловлені у виступі письменниці на жіночих зборах. Передусім, у повісті присутні різні поняття



«людської» природи жінки. Вона - чуттєва й слабка, вона - несамостійна, вона - потребує батога, вона - зломлена, вона - сама собі ціль. Усе це різні статуси жінки-«людини» з погляду її «природи» - з одного боку, ті, що панують у суспільстві, соціокультурні й патріархальні; з іншого боку, ті, які належать до самооцінки героїні, суб'єктивно пережиті, автентичні й тілесні. Вперше в українській літературі жінка стає тілом, а не іконою, як, приміром, Маруся в однойменній повісті

Квітки-Основ'яненка, що уявлялася Пантелеймону Кулішу архетипною для української культурної рефлексії.

«От і виросла їм на втіху, - зауважує оповідач у «Марусі». - Та що ж то за дівка була! Висока, прямесенька, як стрілочка, чорнявенька, очиці як тернові ягідки, бровоньки, як на шпурочку, личком червона, як панська рожка, що у саду цвіте, носочок так собі прямесенький з горбочком, а губоньки, як цвіточки розцвітають, і меж ними зубоньки неначе жарнівки, як одна, на ниточці нанизані. Коли було заговорить, то усе так звичайно, розумно, так неначе сопілочка заграє стиха, що тільки б її і слухав; а як усміхнеться та очицями поведе, а сама зачервоніється, так от неначе шовковою хусточкою обітреть смажні уста. <...> Та як вирядиться у баєву червону юпку, застібнеться під саму душу, щоб нічогісінько не видно було, що незвичайно... вже ж пак не так, як городяйські дівчата, що у панів понавчалися: цур їм! Зогрішиш тільки, дивлячись на таких!»<sup>29</sup> - викручується оповідач, свідомий того, що творить індекс, а не портрет дівчини. І у «Людині», і в «Царівні» Кобилянська заперечила цей тип жінки-ляльки, яким милувалися письменники-чоловіки у класичній українській літературі, її Наталка, підкреслює авторка, є «думаючою», а Олена «почуваючою» в «салоні руської (української. - *Т.Г.*) літератури, де її жіноцтво сидить в парадних строях, з старосвітськими ідеями і зітхає до «місяченька» (з листа до О.Маковея від 16 березня 1898 року). Відтак, героїнею Кобилянської стала анти-Маруся.

Коло, до якого належить героїня Кобилянської, передусім материнське. Олена Ляуфлер («Людина») перебуває переважно на жіночій половині світу - там, де її сестра, мати, учителька, стара Катря. На іншу - чоловічу (батьківську) половину вона так само вільно заходить, але ані той світ, ані її мати, вихована на патріархальних цінностях, не можуть цього прийняти. «Ах, що вона сього дожити мусила, що її донька розвивала нежіночі, хоробливі, безбожні погляди та говорила про якусь рівноправність між *мужчиною і жінкою!!!*» (1,48) - на смерть лякається її мати.

Однак парадокс, розгорнений у повісті, полягає у тому, що жінка переймає на себе «чоловічі» функції, а донька визволяється з-під влади батька. Маємо в повісті гостру суперечку доньки з батьком, і, можливо, цей мотив відбивав реальні чуття письменниці (з роками вони стихають) у її ставленні до батька. У дівочому щоденнику Кобилянської проривається неприязнь до батька, чуття, яке говорить про емоційне відсторонення доньки від батька. Образ батька символізовано, він кидає тінь на всіх чоловіків. «Якби я могла написати все про те, як тяжко нам живеться, який страшний у нас батько <...> просто не схожий на людину <...> але краще мовчатиму. <...> Боже, якби я могла жити біля Макса чи сама, але не одружена, бо кожен чоловік здається мені тільки таким, як батько. Немає в мене до нього ні поваги, ні любови. Під час батькової хвороби я була зовсім байдужа - не з власної вини»<sup>30</sup>.

Ці відверті доньчині визнання не збігаються з традиційними фрейдівськими характеристиками ідентифікації доньки з

батьком та її заздрости щодо матері. Не син, а донька повстає проти батька у Кобилянській. У зрілому віці письменниця буде з повагою писати і про «вічно трудящого батька», і про матір. І все ж її боготворіння належатиме матері: «Ах, та Марія, та Марія! Це й була справдішня Марія. Вийшовши молоденькою ледве 18-літньою за мого батька, стала моєю, ні - нашою матір'ю» (5,228).

В автобіографічному оповіданні «Доля» письменниця ще раз напише про те, як жертвне посвячення доньки змінило ролі в сім'ї. «Дожила до того, - зауважує героїня, - що батько її - той строгий, жестокий мужчина, котрий лиш рідко бував ніжним - що він цілував її в руки. Що мати її - та свята, дорога мати, ніжна тота, як нічна квітка, зорганізована натура - цілувала її в руки. "Якби не ти, - говорила, - якби не ти - мене б уже давно не було на світі". А батько сказав незабутні слова до неї: "Я виджу, що ти є ліпша, як я... я виджу..."<sup>31</sup>. Так поруч з ідеальним образом чоловіка «сильної чоловічої природи», що служить свого роду его-ідеалом у творах письменниці, з'являється у Кобилянській характер «фемінізованого» (себто гендерно нейтралізованого) батька (чоловіка). Цей тип нагадує про старого Івоніку («Земля»), Наталчиного дядька у «Царівні». Загалом героїні Кобилянської часто переносять жіночі і материнські риси на чоловіків. Зокрема, у «Долі» Марія говорить про «редактора», в якого закохана: «Він був мужчина як другі, але в нього була душа біла - мав щось з жіночої тонкості й соромливості в собі - і *те її найбільше приковувало до нього*». І ще: «Найбільше займала її його мати. Він любив свою матір <...> Она се знала і чомусь се тягнуло її до нього. Не знала його матері - та все <...> в глибині свого серця <...> щось ніжне і дороге жило до тої матері!... Його матері!... Його!...»<sup>32</sup>.

Приналежність до материнської сфери впливає на гендерну, національну і сексуальну ідентичність жіночих образів Кобилянської. Отож героїня «Людини», захищаючи матір і стримуючи гнів батька щодо неї, «наче розлучена вовчиця, кинулась <...> на нього і потрясла його сильними руками. <...> Вона звернула голову до нього і страшний зимний усміх викривив її уста» (1,81). З часом Олена переймає на себе справи усього господарства, утримує цілу сім'ю, бере на себе «чоловічу» роль. «Вона була тою, котра управляла цілим господарством і на котрої плечах спочивав гаразд цілої родини» (1,81), - підкреслює письменниця, так само як вона підкреслює її «розважний критичний ум».

Зрештою, Олена свідомо вирішує вийти заміж без любови, аби врятувати матір і сестру від бідності, і шукає собі чоловіка, за якого має вийти заміж. Її вибір падає на молодого лісничого Фельса, що був «гарний, сильний мужчина, літ, може, двадцяти дев'яти», «виглядав свіжо і дуже молодо». «Не любив він узагалі думати, а був більше чоловік чувств. Се зрозуміла вона з першої хвилини, коли з ним познайомилась» (1, 87), - зауважує авторка. Це протиставлення «природного» дужого чоловіка і тонко відчуючої та «думаючої» жінки Кобилянська використовує й у «Природі» (дівчина - гуцул), і у «Царівні» (Наталка - Орядин).

Отож, Олена має «вполювати» чоловіка, перейнявши і тут на себе властиво «мужеську» роль. Це полювання на чоловіка, однак, виявляється разом з тим пасткою для неї самої: воно пробуджує її чуттєвість («Лице її спалахнуло кров'ю, а серце затовклося сильно», «в очах її горів дивний вогонь, ніздрі дрижали»). Отож, усвідомлюючи раціонально, що не любить і не може полюбити такого «дуже обмеженого» чоловіка, Олена несвідомо піддається владі суто фізичного, еротичного від-

чуття, що його викликає цей «фізично гарний», хоч і не розумний чоловік. Її тілесність, мовчазна досі, заговорила. Любов

*Їмхна Меланхолика*

У «Людині» Кобилянська прагне аналізувати силу і слабкість людської природи. «Природа каже правду, а супроти неї йти - значило б те саме, що звертати зброю проти себе» (1, 54), - зізнається Олена Стефанові, не уявляючи, як ці слова повернуться проти неї самої. Адже вона думала, що ця природа ідеальна, духовна, а виявилось, вона - груба й фізична, така, що має свої власні цілі - продовження людського роду. Позитивістські ідеї, всуміш з біологізмом та романтичною натур-філософією живили ці уявлення. Отож, репродуктивна функція і була тією пасткою, яку природа наставила щодо жінки. Олена знає, що «опісля заживе лиш фізичним життям» (1,92). Поволі вона переборює (передусім свідомо) власний ідеалізм і перебудовується на таке «фізичне життя». Розбудивши пристрасть Фельса, Олена мимоволі сама піддається їй, хоча й культивує в собі неприязнь до цього чоловіка, майже мазохістськи завдаючи собі болю і тримаючись за пам'ять про померлого товариша й духовного побратима.

Та природа і тіло її зваблені ідеалом «фізично гарного чоловіка». Цей ідеал Олена майже свідомо культивує в собі. «Вона знає докладно, що він буде говорити, як уперше заговорить. Знає той усміх, котрий зраджує, що він обмежений, і котрого їй встидно. <...> Лише чоло має він біле, гарно сформоване, котре надає виказ цілій статі, й сильно збудовану постать рідкої краси. «Се ж дійсно щось гарного - така сильна і здорова людина», - думає вона. - Який він сильний!..» (1,92). З часом, у міру упокорення цього «сильного» чоловіка, у ній зроджується майже садистське відчуття. Він би стерпів, «хоть би вона йому й ногу на карк поставила. Вона се відчувала, і її обгортала якась злослива відраза, їй було б приємніше, наколи б він був їй противився; а так піддався охотно її сітям...» (1,94).

Сцена освідчень виписана письменницею у повісті різьке предметно, виразно й анатомічно точно. «Знала, що сталося те, до чого вона стреміла і перед чим тепер сама задрижала, - пристрасть. Хотіла поступитися далше, однак якесь незрозуміле чувство, немов струя електрична, перейшло від нього до неї, і вона задержалась» (1,99). Ненависть і пристрасть, «фізична відраза» і напівбожевільний регіт стають складовими істерії, що її відтворює Кобилянська у своїй повісті.

У патріархальному світі самотній шлях для жінки, щоб врятувати себе й родину, - вигідно вийти заміж. Приймаючи цей шлях, Олена кориться вимогам порядку, що панує у такому світі, підкоряється владі уже ставшого чужим Батька, який уособлює цей соціокультурний закон. Отож, з одного боку, соціокультурне становище її як жінки, а з іншого - фізичний порив Олени до «сильного» чоловіка<sup>33</sup>, гостро зіштовхуються у повісті з потребою самореалізації героїні, яка задля цього спроможна навіть прийняти інвертовану гендерну ідентичність<sup>34</sup>. Стаючи «нормальною» жінкою, остання мусить відмовитися від власної суб'єктивної історії (Олена рве листи Стефана), стати тілом-об'єктом, що належатиме комусь. І Фельс радо приймає це як належне: «Приклякнувши до землі, вона ридала нервово-судорожним плачем; а коли увійшов він, підняла руки, немовби просила рятунку.

Він підвів її і притис до грудей.

- Ха-ха-ха! Ти плачеш, Олено? Ну, звичайно, як усі дівчата перед шлюбом!..» (1,106).

стає фізичною реальністю, а не духовною, як у випадку зі Стефаном Лієвичем.

Цей плач «усіх дівчат перед шлюбом» - істеричний. Істерика, і зокрема жіноча, свідчить психоаналіз, означає ментальний і психічний спротив репресії. Цей спротив у повісті стосується придушеної самодостатності жінки як «людини». «Жінщина, побіч своєю природою назначеної задачі стати жінкою й матір'ю, посідає й надане тою самою природою право *-бути і собі самій ціллю, іменно в тім смислі, як буває собі ціллю мужчина*», - як характеризувала різницю в розумінні жіночої природи Кобилянська. Відтак, істерикою підривається соціокультурний порядок, який нав'язує жінці самотню роль - бути дружиною і матір'ю. Психологічно «зісковзуючи» в істеріку і у такий спосіб втікаючи від «фізичного» життя, на яке вона приречена, Олена Ляуфлер починає по-справжньому *ненавидіти*.

Властиво феміністичний зміст має зображення і трактування у повісті Кобилянської жіночої істерії. Істерія виявляється виразом внутрішнього дискомфорту Олени Ляуфлер. Душа її протестує проти насильства, свідомих «ловів» і гри з чуттєвістю. Це зісковзування у фізичну реальність, прийняти яку ідеальні героїні Кобилянської не можуть. В останній сцені, коли напередодні весілля Олена рве листи померлого Стефана



Лієвича, її ідеальні поривання і реальність катастрофічно розходяться, і вже не свідомість, а саме її тіло протестує проти насильства. Маємо досить детально описаний у літературі випадок істерії. «Чує його короткий, голосний сміх... Чого вона ослабає? Чого дрижать ноги під нею? <...> їй бринить щось в ушах, а в горлі дають їй корчі. Всі нерви напружені. Якесь незнане доти, упряме, дике чувство обгорнуло її - одне лише чувство. *Вона ненавидить*. Ненавидить з цілої глибини своєї душі! Вбивала б, проклинала б, затоптувала б, як гадюку... Чи його? Адже сама винувата! Сама, самісінька вона... І чим вона оправдається? Що вона людина?..

Вона заллялась несамовито сміхом» (1,105). У своїх спогадах 1926 року про Софію Окуневську (Мо-рачевську), товаришку своїх дитячих літ, прообраз багатьох жіночих образів у її творах, Кобилянська писала: «Найкраще і найбільше *людське*, т.є., що зробило з неї укінчену жінку - се була не якась доктрина або якесь «розпочинання» чи «закінчування» якогось діла, чи що, ні - се була *величність* і *сила* тої самотньої душі, що постановила собі за дівочих літ *не збуватися* своєї жіночості й її гідності, й остала собі в тім вірна до кінця життя» (5,176). В такий спосіб письменниця відповіла на питання про те, в чому полягає для жінки сенс «бути людиною». У «Людині» (1891) Олена Ляуфлер натомість протестує проти своєї «жіночості», що штовхає її в обійми Фельса.

Через тридцять п'ять років, 1926 року, Кобилянська назве Софію Окуневську «укінченою жінкою». Софія Окуневська, яка одна з небагатьох здобула медичну освіту в університетах Цюриха й Відня та стала уособленням високовченої жінки-фахівця, була «діяльнішою, як багато інших, що писали і говорили про рівноправність, а менше працювали і творили», зауважує Кобилянська. І додає, що все це не перешкодило їй «бути вірною дружиною», «ідеальною матір'ю», «доброю господинею», «що все виповняла чесно, сумлінно і з поважною душею» (5,176). Отож, сенс жіночої «людськості» вона трактує у цьому випадку як послідовну, а не інвертовану «жіночість».

Так письменниця переносить основний акцент феміністичних ідеалів з рівноправності статей на розвиток власної-жіночої ідентичності. Зрештою, саме такий ідеал «вищого чоловіка» і «чужинця» Івана Марка у «Царівні». Останній зізнається Наталці - «бачите, я не можу цілком з тим погодитися, щоб жінку *трактовано лише як людину*, як це, власне роблять оборонці полу жіночого, а не *також як і жінку*» (1, 267) (виділення моє. - *ТЛ.*). Однак сама розбіжність ролей «людини» і «жінки» і стала основою істеричного конфлікту та гендерної інверсії у першій повісті Кобилянської.

### «Я істеричка»

У щоденниковому запису Кобилянської за 1884 рік читаємо: «Я вичитала в одній книжці, що я істеричка...»<sup>35</sup>. Жіноча істерія - популярна тема і психіатричних наукових розвідок, і художніх творів кінця минулого століття. Зразковий приклад останнього - «Блакитна троянда» Лесі Українки. Віддавшись мрії про ідеальне духовне кохання, як у Данте, Любов Гоцинська прагне уникнути небезпеки фізичної любови, яка затруєна, на її думку, спадковою хворобою її матері. Таке «ненормальне», репресивне щодо природи, але цілком у дусі модерних часів перверсивне почуття, закріплене на грі, призводить до істеричного зриву героїні. Леся Українка, яка, окрім

того, що власноруч студіювала психіатричну літературу про істерію і божевілля, сама мала істеричні випадки і тому описує цей стан досить детально - «голова болить, серце заходиться», «страх без причини», «страшно того, що в мені», «мушу чогось закричати не своїм голосом», істеричний плач, безсоння. Западання у божевілля так само характеризує стан окремої особистості, яка випадає із патріархально унормованого соціуму, в якому призначення жінки лише в тому, щоб стати здоровою жінкою-матір'ю.

Сама Лариса Косач не раз зізнавалася в листах, що має істеричні «припадки»: «...у мене все хронічне: і хвороби, і почування. Як анемія, туберкульоз, істерія, так і приязнь, любов і ненависть» (Л.У. 11,117). В її листах за 1900-1901 роки, тобто напередодні і в час першого ближчого знайомства з Кобилянською, часто згадується про істерію: «...ввечері був уже в мене такий грандіозний припадок, які тільки після вприскувань та в Ялті бували, та так він мене розтрисив і приголомшив, що я вже більш нікуди не вилазила в дальші чотири дні, боролась між тремтінням і апатією і зовсім жити не хотіла» (Л.У. 11, 176), «...тільки ввечорами якийсь непрсборимий смуток опановує, але, врешті, припадків жадних, і то добре», «"режим" нашого дому тільки загострює мою і без того гостру істерію» (Л.У. 11, 219), «шия й потилиця рідко болить і ніколи не болить так дуже, як раніш було, голова не тріщить так шалено, кашель перестав сливе зовсім, тільки на серці частенько млоїть» (Л.У. 11, 226) і т.д. На істерію страждала й молодша сестра Лесі Українки Оксана.

Загалом, з листування видно, що досить часто саме характер матері, Олени Пчілки, призводив до істеричних зривів у родині Косачів. Скажімо, у листі від 29 грудня 1902 року із Сан-Ремо Лариса Косач згадує про минулорічну істерію Оксани, викликану поведінкою матері. Материнські нервування, «обиди» і «обсужденія», «з вимотуванням жил обоюдних» і різними «контрадансами» робили життя в родині Косачів нестерпним. «Раніш мама писала, що в Київ Оксану «тягти» не буде, тепер пише, що Оксана туди «сама хоче», але про свою «обиду» примовчала. О sancta hysteria! І так робиться жаль при сьомувсьому і тих, кого ніяка істерія не навчає, і тих, на кому вона окошастється» (Л.У. 11, 375-376). До таких зривів спричиняла і «ревность материнська», зокрема недобррозичливе ставлення Олени Пчілки до Кльоні (Климентя Квітки, з яким жила і здоров'ям якого турбувалася Леся Українка). Як зауважувала в листі до сестри Лариса Косач, «тільки все-таки се прикро, і тяжко, і фатально, що ні одна моя дружба, чи симпатія, чи любов не могла досі обійтись без сеї отрутої ревности, чи що воно таке, з боку мами» (Л.У. 11,376).

Істерія, як невротичний стан, позначає дисонанс індивідуального внутрішнього світу та патріархально унормованого соціуму (з елементами влади і підкорення). Беручи до уваги норми і моделі патріархального світу (себто змирившись з тим, що треба вийти заміж, турбувати іся про родину, шанувати батьків, любити чоловіка, бути здоровою матір'ю тощо), героїні «жіночих» романів переживають глибокий невротичний стрес, що спричиняє істерію. Інакше трактування істерії прочитуємо у Ніцше, який пов'язував істерію з руйнівальним для жіночих нервів, на його думку, впливом цивілізації, емансипацією й освітою жінок. Все це, твердив він, робить жінку істеричною та перешкоджає виконувати її основне призначення - народжувати сильних дітей<sup>36</sup>.

Відкинувши цілковито репродуктивну функцію жінки, жіночу істерію по-своєму витрактували сюрреалісти, які практикували психоаналітичні експерименти (Андре Бретон, Луї Арагон, Сальвадор Далі). Їх не цікавив материнський інстинкт жінки, оскільки вони ототожнили її з демонічною, загрозливою для чоловіків, «каструвальною» силою. При цьому жіночу сексуальність вони сприймають як надмір емоцій, ексцесів і викривлень, а істерія стає для них індексом викривленої сексуальності. Істерію, яку запозичають для своєї образності сюрреалісти, можна загалом вважати протопатріархальною протомовою<sup>37</sup>.

Сюрреалісти використали істерію як метафору *attitudes passionnelles* - неконтрольованої, абсурдної, перебільшеної експресії, запозичивши це поняття зі студії Ж.-М.Шарко. Саме Шарко вперше визнав 1891 року симптоми істерії й у жінок, і в чоловіків. В часи Шарко будь-який вираз сексуального інтересу чи сексуальної активності у жінок поза репродуктивним імпульсом сприймали як симптом божевілля. Істеричність жінок пов'язували з відьомством і середньовічним сатанізмом. У сфері

Соматичні й психічні симптоми «неповноцінної істерії», за Фройдом («Фрагмент аналізу істерії»), - це задуха, нервовий кашель, мігрень, поганий настрій, істерична нетерпимість, психічна травма, конфлікт афектів, сексуальне незадоволення. Фройд був категоричним: «Будь-яку особу, у якої який-небудь привід до сексуального збудження викликає в основному (або й винятково) чуття незадоволення, я, не роздумуючи, розглядав би як істеричну, не враховуючи того, здатна вона утворювати соматичні симптоми чи ні»<sup>39</sup>.

Питання жіночої сексуальності, мазохізму, істерії, меланхолії широко дискутують і обговорюють наприкінці 19 - на початку 20 століття. Особливо жіноча сексуальність починає цікавити психологів та психоаналітиків. Зрештою, в цьому відбилася домінування чоловічих стереотипів і загалом патріархальний характер психологічної науки, де основні концепти формували передусім з чоловічої перспективи. Жінка, як звичайно, була цікавим і привабливим об'єктом аналізу. Скажімо, істерію було визначено як власне жіночий вид неврозу. І лише згодом, і то досить повільно, в психіатрії починає складатися поняття чоловічої істерії<sup>40</sup>.

### •«Випадок Дори» Фрейда, Лу Саломе і жіночий бік психоаналізу

Виразно виявлену форму насилля у трактуванні жіночої істерії продемонстрував Фройд у «випадку Дори». У своєму «Фрагменті аналізу істерії (історія хвороби Дори)» (1905) Фройд намагався підтвердити свої власні ідеї щодо патогенези істеричних симптомів, які він висунув ще в 1895-96 роках. Для цього він розбирає історію захворювання Дори, колишньої його пацієнтки, лікування якої було перерване «за бажанням пацієнтки». Весь цей аналіз є цікавим зразком психоаналітичного реваншу стосовно істеричної пацієнтки. Передусім Фройд виправдовується в тому, що виносить на публічне обговорення інтимне життя своєї героїні, ще й до того ж вибудовує цілісну історію, тобто творить свого роду художню нарацію, як автор, добудовуючи і домислюючи ситуації, мотиви, внутрішні перипетії характеру героїні. Але насправді такий дискурс не вдається Фройд, він перериває оповідь і по-

літературного сюрреалізму класичним прикладом зображення істерії стала «Надя» (1928) Бретона. У малярстві образ епілептичного тіла-арки закріпив Далі, у скульптурі - Альберто Джіякометті. Істерію асоціювали при цьому передусім з нерепродуктивною сексуальністю.

Саме слово «істерія» походить від «*hystericos*», що в грецькій мові означало «лоно, утроба». Первісно істерією називали оргіастичний релігійний фестиваль на Аргосі, присвячений Афродиті, де відбувалося свято «лона світу». Отже, істерія мала діонісійське походження. В середньовічній Англії істерію розглядали як жіночий невротичний розлад, причиною якого була незаплідненість, «порожня матка». На кінець 18 століття істерія злилася в медичній термінології з меланхолією. В пізньому 17 столітті на позначення меланхолії вживали такі назви як іпохондрія, сплін, істерія, химера, як у трактаті Томаса Сайденема, відомому з 1682 року, про іпохондрію. Причому перші два з термінів (іпохондрія, сплін) вживали, коли пацієнтом був чоловік, інші два (істерія, химерність), коли пацієнткою була жінка<sup>38</sup>.

вертається до неї ще раз. У цьому випадку він демонструє власну свою зараженість істеричним дискурсом героїні.

Можна говорити, що власне ця історія в тому вигляді, як її описує Фройд, знаменувала собою тип істеричної нарації. Характерні для неї розрив взаємозв'язків, порушення послідовності подій, довільність дат і фактів - все це Фройд схильний трактувати як ознаки неврозу і невротичних витіснень та заміщень у психіці об'єкта оповіді - Дори. Однак у Післяслові він говорить також і про те, що у випадку неврозів (зокрема, істерії) відбуваються перенесення збуджень і фантазій пацієнта на особу самого лікаря (отже - наратора). У процесі переінтерпретації історії Дори, до якої вдається Фройд, стає очевидно залежність останнього від свого пацієнта та його фантазмів. Дора стає дзеркалом, у якому відбиваються власні фантазії Фрейда.

Як відомо, у Фрейда відсутня жіноча суб'єктивність, остання походить або передуює становленню чоловічої ідентичності. Жіночу перспективу психоаналізу засвідчує натомість «Фройдівський щоденник» Лу Андреас-Саломе. Записавшись на курси Віденського психоаналітичного гуртка в 1906-1908 роках, Лу Саломе стала слухачкою Фрейда. В цьому колі, як зауважує Жульєт Мічел, не було альтернативної не-патріархальної культури, оскільки патріархом був сам Фройд. Лу Андреас-Саломе, пише вона, «спробувала створити таку культуру власною своєю персоною, але те, чого вона досягла, було чудесною пародією на чоловіче бачення жінки... Жіноча культура, яку Лу власноруч створила, була маскуліною ідеологією, але значно погіршеною; особисто незалежна від чоловіків, вона могла змодельовати себе на взір того вибору, який запропонувала їй чоловіча візія, - ... (як) супер-жінку для Ніцшевого супер-чоловіка»<sup>41</sup>.

І все ж Лу Саломе в певний спосіб здійснювала жіночу корекцію психоаналітичної теорії Фрейда<sup>42</sup>. І хоча сам Фройд відводив їй роль «домогосподарки» психоаналітичного руху, Лу творить власну теорію протонарцисизму як властивої людської активності. При цьому її особливо цікавить природа жінки - дарвінівське трактування останньої вона замінює онтологізмом та артистизмом. На її думку, жінка народжує так, як

артист творить. Проблема нарцисизму була для неї невіддільною від творчості, а творчість від жіночості. «Це справді винятково жіночий культурний набуток, що жінка ізолює свою сексуальність від свого життєвого досвіду значно менше, ніж це роблять чоловіки», - записує вона у щоденнику<sup>13</sup>. Жінка вкладає у секс усю свою персональність, твердить Лу; її еротизм необмежений і може прибирати форму любови до сестри, матері, товариша, дитини. Цей еротизм, ця вірність сексуальності доводять, на думку Лу, «мазохістську організацію» жінки. Жінка не зберігає нічого, окрім еротизму, твердила вона; у секс вона вкладає все, що могло би бути назване «самістю»<sup>44</sup>.

Лу цікавила жіноча сексуальність і, зокрема, природа жінки. Вона підкреслювала фальшиву ілюзію захищеності, яку дає жінці природа. Адже жінка має постійно (і штучно) підтримувати ілюзію власної природности, краси, молодості тощо. Натомість для Саломе «жіночість» означала певне ідеальне поняття, що не зводилось до біологічної статі «жінка». Вона розглядала жінку як ідеал, як утопічну можливість буття, трактуючи «фемінність» як більш відповідну структурі буття якості, оскільки «бути» і «здійснюватися» в жінці менш розділені, ніж у чоловікові. Лу виступала також проти такого розуміння чоловіка, коли останній символізував активну кре-ативну силу, натомість жінка виконувала роль сили пасивної, сприймальної. Жінка, на її думку, безпосередніше пов'язана зі своїм тілом, у жінці проявляється наочно те, що «інтелектуальне життя - розквіт, трансформація великої сексуальності»<sup>45</sup>, а жіночий еротизм найменше диференційований і найбільше розсіяний, відтак, він забезпечує свободу жінки у стосунках до всього, що лежить поза нею.

### *Відступ третій*

#### **Кобилянська і Саломе**

Кобилянська жодного разу не згадує Лу Саломе, хоча навряд чи вона не зустрічала її ім'я на сторінках німецької преси. На перший погляд, зіставлення цих жінок неймовірне. Лу - цілковито публічна постать, Кобилянська - повністю приватна, хатня, інтровертна. Саломе - постать номадична, товаришка й супутниця Ніцше, Рільке і Фрейда, «la femme fatale» кінця 19 століття. Натомість Кобилянська - переважно самотня й самодостатня жінка-письменниця, якій судилося відіграти роль посередника на межі української і німецької культур, закорінена у свій внутрішній світ і у свій топографічний простір. «Прекрасна і сильна, дико-романтична природа моєї батьківщини стала яким-то світом моїм, котрий голубив і годував разом голодну мою душу, - пише Кобилянська про себе. - Я була заодно сама на себе полишена. Без ініціативи знадвору, без відповідного товариства, без впливу з якого хоть би і найдрібнішого артистичного світу, що могло б було дати поживу і напрям молодій душі - я годувалась власними мріями, зверталась думками в глибину душі, і тому став мені світ душі властивим тереном моїх студій і уваг» (5,216).

Не Ніцше і Рільке, а Осип Маковей і Остап Луцький зустрілися на шляху Кобилянській. І все ж вражає схожість багатьох ідей Кобилянської та Лу Саломе, і передусім їхні спроби вивести розуміння жіночої природи поза межі біологізму та дарвінізму. Та головне - виникає бажання побудувати віртуальну картину, в якій би ці дві незвичайні жінки зустрілися. Адже існують дивні аналогії між характерами обох жінок, привертають до себе увагу деякі біографічні паралелі. Приміром, Лу, як і Кобилянська, мала кількох братів і була до них дуже близькою. В юності обидві мріяли про заміжжя зі старшим за

віком чоловіком. Обидві мали нахил до нарцисизму і мазохізму. Зрештою, деталі ці випадкові. Але в дзеркалі Лу Кобилянська також виглядає інакшою.

Саломе, відмовившись від дошукування різниці між чоловіком і жінкою, зрештою зосередилась на питанні, як вона називала, жіночого іарцисизму. Жіночий нарцисизм - органічна стихія і Ольги Кобилянської, риса, властива її дівочим запискам і прикметна для багатьох її героїнь. Лу твердила, що жінка всюди носить з собою свій дім, свій світ. Метафорою останнього у Саломе стає слимак. «Маленький будинок є його (її. - Т.Г.) власним, а на шляху ростуть різноманітні речі, речі, яких він бажає і потребує, щоб вирости у правдивого й сильного слимака»<sup>46</sup>. Ця метафора конкретизує поняття жіночого «номадичного нарцисизму» в Лу Саломе. В останньому закладено суто жіночий захист проти упокорення, адже слимак - це нелюди, нефіксована домашність. Хата «некультурної», сам характер гуцулки Параски, щасливої самої по собі, резонує у Кобилянської з такою ж культурною візією жінки, розгорненою Лу Аидреас-Саломе.

Резонує в ідеях обох жінок також момент естетизації «високої» (ремінної культури). Саломе стверджувала фемінність як стиль у той час, коли інші феміністки, як, приміром, Гедвіг Дом, радикальна німецька феміністка, навпаки, наголошували на соціальних аспектах відмінності між чоловіком і жінкою, зумовлених різними умовами життя і виховання. Дом звинувачувала Саломе в сексуальності, у тому, що її погляди на жінку як стиль швидше відповідають «східному» мисленню, а не «західному», де основним є питання наукового пізнання й правди. Саломе також закидали, що її естетизм відбиває смаки культурної еліти, серед якої вона перебувала та ідеали якої сповідувала. Щодо Кобилянської, то її «пориваючий» стиль і естетизм так само українська народницька критика сприймала за ознаку її творчого і етичного «аристократизму».

Ще одна ознака, що зближує постаті обох жінок - Саломе і Кобилянської, заторкує питання жіночого мазохізму. Відоме фото, де Лу поганяє батіжком запряжених у візок Ніцше та Пауля Ре (це фото належить до періоду їхнього voyage a trois і невідомого заличання до Саломе Ніцше), демонструвало іронічну інверсію Заратустриноного поклику «коли йдеш до жінки, не забудь батога». Слова Заратустри і фото, взаємонакладаючись, мовби здійснювали ототожнення суб'єкта і об'єкта розігруваної ситуації. Таке ототожнення і окартинення - характерна риса мазохістської образності. Твердять, що і Ніцше, і Саломе мали схильність до мазохізму. Зі свого боку, творчість Кобилянської може стати приводом для розмови про мазохістську образність в українській літературі.

#### **Жіночий мазохізм**

Символіка, що має стосунок до приборкання коней, несе на собі у творах Кобилянської виразну садомазохістську чуттєвість. Уже в новелі «Природа» виринає один із наскрізних у ранній творчості Кобилянської лейтмотив коня. (До речі, саме на час написання твору авторка захоплюється верховою їздою). Тема чоловічої сили, символіка приборкання коня і жіноча сексуальність у новелі взаємопереплетені. «Одного разу привели до її батька гірського коня на огляд.

Був то пишний, стрункий жеребець, чорний, як уголь, з каблукатою шисю, великими ніздрями й вистаючими іскристими очима: буйний хвіст досягав майже землі.

Стояла при вікні і придивлялася, як він з дикості ставав дуба й не давався укоськати. Молодий, гарний гуцул, <...> держав звірюку і з усієї сили старався усилювати, щоби стояла тихо, бо бажали і зісподу оглянути копита. <...>

Нагло заволоділа нею охота усмирити звірюку. Її очі спалахнули, й задрижали ніжні ніздрі. <...>

Їй, впрочім, не так дуже ходило о коня.

Вона хотіла зирнути й на чоловіка, що стояв коло нього» (1,403-404).

Прихований ніщівський мотив, що пов'язує жінку, коня та батога, звучить і у ранній повісті Кобилянської «Людина». Традиційне патріархальне ставлення до жінки вимагає, що жінку треба тримати, як коня, в міцних руках. Ніцше словами старої жінки додає: і не забути батога. Це переконання панує в колі чоловіків, товаришів Олениного батька: «Жінка - то молодий кінь. Почує сильну, залізну руку, так і подається і вліво і вправо. Я не кажу поводи стягати, але й не надто попускати. Якраз посередині, тоді йде гарно кроком. Де-не-де цвяхнути батіжком. Перед трапом трохи острогів, перед бар'єром - удар і остроги, поводи вільно, тоді летить! Надто замучувати не варто, особливо спочатку» (1,59), - просторікує старий майор. Батько, почувши про відмову доньки вийти за К-го і тим самим поправити становище родини, теж прилучається до такої «чоловічої» філософії. «Тепер можеш іти до неї і їй подякувати. А коли ні, то наложити їй поводи... Чому ж ні? Дрантя бабське!» - говорить він до дружини.

Далі конотації навколо слів «кінь» і «поводи» змінюються і навіть перевертаються. Олена зустрічає лісничого, «гарного, сильного мужчину», людину не дуже схильну до думання, («був більше чоловік чувства») і надумується одружитися з ним, щоб поправити справи своєї родини. Пробудження жіночої сексуальності, як і у «Природі», пов'язане в повісті «Людина» (1886) також з конем-посередником. Олена подивлялася гарного коня («сивого гуцула», як називає його лісничий).

«- Поводити кіньми становить особлившу приємність, - сказала вона. - Мені так і сверблять пальці, коли бачу, що другі поганяють.

- Таж се можете й ви вчинити, - відповів усміхаючись. А той усміх був широкий і без значення. <...>

Тут і передав їй поводи і навчав, як їх держати, коли і як стягати або попускати. Вона прислухувалась послушно, а раз заглянула йому глибоко й уважно в очі. Він мав великі, голубі, потрохи безвиразні очі й виглядав свіжо і дуже молодо» (1, 85)<sup>47</sup>.

Стверджуючи, що занадто довго в жінці були заховані раб і тиран, Ніцше фактично спричинився до різного роду інверсій колізії влади-і-підпорядкування. У повісті Кобилянської «Царівна» Наталка повторює слова Заратустри про загрозу «жінки», себто «юрби», для «вищих людей», оскільки «те, що походить від жінки або невірної людини, інакше кажучи, юрба, - хоче керувати долею людства! О горе! - бідкається пророк, - Ви, вищі люди, переможіть мені їх, бо саме вони є найбільшою загрозою для надлюдини» (1,302). Отож, тема панування і покори, в суті своїй садомазохістська проблематика дістає ще один імпульс від Ніцше, якого Лу Саломе називала типовим садомазохістом стосовно себе, і має наприкінці 19 століття не лише гендерний, але й загальнокультурний підтекст.

Метафорика жіночої сексуальності, співвіднесена з упокоренням коїш, також нагадує про Платонову теорію еросу. «Становлення-тваринним» - одна з основних ознак мазохізму. І зачіпає вона, як твердять Дельоз і Гваттарі, питання сили та її інверсії: те, що сталося з конем, може статися зі мною. Отже, на цій підставі відбувається перекодування - метою мазохіста є підкорення себе силам, які втілені для нього в образі коня, з яким він ідентифікує себе. Тобто йдеться про перекодування, що відбуваються в полі безмежного бажання, де взаємспів-

віднесені сам мазохіст, коханка і кінь. Причому «кінь» у мазохістській структурі переадресовує приниження-покору на самого суб'єкта.

Це відчула і перенесла у свій «жіночий театр» Ольга Кобилянська. Уподібнення жінки-копця зустрічаємо у новелі «Під голим небом». У символістському обрамленні перед читачем вимальовується порожнеча сніговією перекиненого поля, візок ідіотів, далека хатина з бабою, яка помирає, і єдина жива й «інтелігентна», як сказано у новелі, істота на цій сцені людської загубленості - «конина». Ця «конина» (жіночого роду у

Кобилянської) «була інтелігентна і вдячна звірина і <...> наляжала до тих, що радше з утоми падуть, чим залишать свій тяжкий обов'язок. І вона любила обов'язок. Прийшла з тим трибом - сповняти все, що наклав хто-небудь на неї - вже на світ, і він ніколи не давав їй спочинку. Батога ненавиділа.

Знакомство з ним уважала за грубу ганьбу, а коли лучалось їй кілька разів, що вдарено її ним, - вона складала вражено вуха взад і валила скажено задніми копитами. Ломила дишель або орчики або рвала посторонки. З того часу не брали вже до неї батога, а грозили їй лише кулаком» (3, 325). «Ненавиджу чувство покори і, мабуть, тому приходиться мені стільки понижатися в житті» (5, 279), - зауважувала про себе Кобилянська. Аналогія з батогом виникає у неї і тоді, коли говорить про критику Сергія Єфремова - «А я його слухати не буду, бо він не говорить, як об'єктивний критик, а б'є мене von vorne herein батогом» (5,523).

Парадоксально, але персонажі у творах Ольги Кобилянської часто виявляють терпіння, упокорення, затягнене очікування свого «полудневого», схильність до страждання, заганняння болю всередину себе, тобто переживання, схожі на мазохістські<sup>48</sup>. Агатангел Кримський у своїй рецензії на «Царівну» зауважив у героїні саме мазохістський ухил: «...Скажу щиро, мене зовсім не одушевляє той образ довготерпеливої, "християнської" войовниці за свої права, який зідсалізувала д.Кобилянська. І я маю еретичну думку, що нетерпляча, енергійна "язичниця" більше була б вибором собі прав, ніж ідеал п.Кобилянської»<sup>49</sup>. Так критик відзначив брак діонісійства в образі головної героїні.

Осип Маковей, зі свого боку, відзначив: «...По правді вона (Наталка. - Т.Г.) дуже часто сама видумує собі нещастя, маленьке, звичайне в житті всіх людей лихо прибільшує»<sup>50</sup>. Фальшивим, з погляду Маковея, є передусім те, що «подвійним романом Наталки, колізіями, в які поставила її, (письменниця) позбавила її всього аврису мучеництва»<sup>51</sup>. Непрямо критик натякає загалом на характер трактування жіночої сексуальності у творах Кобилянської. «Природа» та «Некультурна», на думку критика, розривають та підносять фальшивий конфлікт духовної самопожертви і тілесного задоволення. При

цьому Маковей не зауважує, що страждання і задоволення можуть поєднуватися, репрезентуючи певний тип сексуальності, а саме - мазохістський.

Кодом, що концентрує на собі садомазохістську образність у творчості Кобилянської, і стають ситуації і образи, пов'язані з конем. Як свідчать щоденникові записи, Кобилянська ще дівчиною пристрасно мріє про те, щоб мати коня, навчитись на ньому їздити і в такий спосіб вивищитись над іншими, підкреслити й показати свою гарну дівочу поставу. Чоловік-кінь-дівчина творять трикутник, що нагадує чимало сцен із творів Кобилянської.

У «Природі» дівчина спостерігає, як красивий, сильний гугул упокорює коня. Картинність цієї сцени привертає увагу дівчини. У «Людині» ставний лісничий мовби зростається з конем. У новелі «Під голим небом» єдиною «розумною» істотою серед людей-ідіотів є кінь. У пізнішій повісті «Апостол черні» кодом, що програмує майбутню життєву історію протагоніста, стає сцена на початку твору - молодий хлопець перепиняє здичавілих коней і рятує життя священника та його малої доньки. А у «Ніобі» Зоня відстоює свою свободу, посилаючись на те, що «чоловік чуття зажене собі скорше кулю в лоб, чим чоловік розваги», і що «тими людьми з чуттям не можна так кермувати, як тягаровими кіньми!» (3, 126). У повісті «У неділю рано зілля копала» Гриць виглядає як одне тіло з конем, а у повісті «Через кладку» конем захоплюється і їздить на коні Маня Обринська. Та й у листуванні Кобилянської з Лесею Українкою зустрічаємо вираз «прийняти позу утомлених коней»<sup>52</sup>.

### «Покора»

Кінь, як і музика, сигналізує пристрасть у творах Кобилянської. «Бути обнятою сильною чоловічою рукою» і почуватися, як кінь, підкорений чиєюсь сильною рукою, - це образи еротичного плану, які сигналізують про привабливість сили та задоволення від покори. Це амбівалентне поєднання еротизму та покори простежуємо у новелі Кобилянської «Покора» (1897). Чоловік-артист став свідком того, як циганка-мати («висока, поважна... з сумовито закресленими очима») «ішла звільна... несміливим кроком», з покорою складала руки навхрест на грудях, просила милостиню. «А однак... скільки-то ритму лежало в її рівнім ході... які шляхетні були в неї лінії, яка струнка і ніжна її стать, котрої краси не могла лишити і мізерна одіж, а зраджувала при кождім руху грацію і красу!» (2, 402). Старша з дівчаток, її дітей, поцілувала з вдячності руку «артиста» (не там, «де цілується звичайно, а трохи вище, майже під рукав»). Цей спогад про невинний «поцілуй дитячих уст», «лежав йому на руці, немов прилиплий до неї браток». Артист мріє зустріти циганча ще раз і про те, щоб воно поцілувало його в уста. «Своїми дрібонькими, непорочними, теплими устами - нехай би поцілувало його. Тими пречистими оксамитно-м'якими братками... раз і другий, і третій, а відтак нехай би ішло собі...» (2,403-404).

Картинність цієї сцени, повторена до того ж в уяві, з чуттєво-тактильними відчуттями, з розливою у самій сцені еротичною атмосферою і розсіюваною красою покори, напоєна мазо-

хістською образністю та задоволенням. «Артист» відчуває еротичне вдоволення від покірно-вдячного поцілунку циганчати, чуття, яке він хоче повторити, і водночас його мучить сама ситуація приниження, свідком і мимовільним співучасником якої він став. При цьому він ідентифікує себе з жертвою - тими дівчатками-циганчатами, з їхньою матір'ю - «вона оставила тут під його вікном щось зі своєї покори...» (2,402).

Зауважимо, що Кобилянська майже слово в слово переповідає цей епізод від себе у листі до Маковей. Описуючи в новелі цей епізод від імени чоловіка-артиста, письменниця здійснює інверсію статей, ніби з остраху говорити від себе про еротичну мрію.

Поняття «покора» важило багато в емоційно-художньому світі письменниці. Саме так названа збірка новел Кобилянської, видана у Львові 1899 року. В одній із ранніх новел «Жебрачка» (1888) письменниця описує ситуацію, яка перегукується з описаною вище. Артист дає милостиню сліпій жебрачці. Не фантазія про «поцілунок», а фраза «Несказанно гидке чувство заволоділо мною» завершує цю сцену. «Артист»-ніц-шеанець зневажає себе, що не зміг переступити через власне співчуття, і відчуває себе приниженим, бо піддався нестерпній легкості «покори». Моральне упокорення в цій новелі не має

8\* еротично-естетичного забарвлення, а ідентифікація з об'єктом (скиглячою сліпою жебрачкою) є «гидкою». Натомість у «Покорі», вбираючи в себе мазохістський еротизм, упокорення-вивищення-ідентифікація має грайливий і навіть сексуальний характер. Недаремно при цьому Кобилянська зізнається Маковейу у своїй невинності («я ніколи в житті не цілувалася з ніким»).

Так само у «Царівні» Наталка відчуває покору, зустрічаючись із Орядином, який їй подобається («Сильно зворушена, відчувала я цілком те саме прикре чувство, що тоді при його сміху на виставі, - гидке чувство покори...» (1,260). У новелі «Valse mélancolique» (1897) Софія, натура меланхолійна, згадуючи про своє колишнє кохання, так само говорить про покору. Той, кого кохала Софія, каже вона: «...Навчив мене ненавидіти й задавив цілу мою істоту від голови до стін упокоренням. Був першим, що дав мені відчуття поганість покори. Від часу до часу відчуваю на своїй душі ту брудну пляму і, мабуть, не змию її ніколи. Я подала йому свою душу, розложила її перед ним, мов вахляр, а він - мужик... - з неописаною погордою вимовила се слово. Здавалося, коли б учув він се слово й тон, яким вимовила його, був би вбив її» (2,390-391).

Витравлюючи з себе покору, Софія водночас уже прийняла її в себе як меланхолію підкореності. Прагнучи гармонії, вона фетишизує резонатор фортеп'яну, переносячи на нього майже еротичні чуття. «її очі зверталися туди, мов притягані таємною силою, розсвічувалися розкішно, мов душа її піддавалася без найменшої опори елементові сильнішому, як вона, пристрасно любленому нею, перемагаючому її цілковито» (2, 380). Таке підкорення об'єкту-фетишу уподібнене мазохістському переживанню.

Мазохізм - це не лише інверсована сексуальність, але й момент естетизації та театралізації. У випадку мазохізму, основні симптоми якого описані у творах Леопольда фон Захер-Ма-зоха (1836-1895), йдеться не лише про те, що мазохіст отримує чуттєве задоволення від підкорення, приниження, знущання, але й про особливу роль фантазії у такій перверсивній чуттєвості. На це свого часу вказав Річард фон Крафт-Ебінг, який першим описав явище мазохізму, дав йому назву і ввів його до каталогу психічних перверзій у шостому виданні «Psychopathia sexualis» (1890). Він, зокрема, зауважив, що мазохіст отримує задоволення, фантазуючи, уявляючи певні ситуації. Крафт-Ебінг наголошував також, що в мазохізмі основною стає драма підпорядкування, а остання містить у собі елементи поезії.

Зі свого боку, у студії про істерійну фантазію («Істерійні фантазії та їхній стосунок до бісексуальності», 1908) Фройд підкреслював, що неодмінним елементом останньої є дві позиції: одна, де сам істерик є візуальним об'єктом фантазії, інша - де він є своєрідним імпресаріо, суб'єктом, здатним зрежисувати таку візію. Суб'єкт-імпресаріо нагадує *чийсь* погляд, скажімо, чоловіка, який, як здається жінці, дивиться в цей момент на неї. У трикутнику «кінь», «дівчина» і «чоловік» власне і поєднано дві сцени: «кінь» стає образом приниження, а «чоловік» - тим, хто, як їй здається, дивиться на «дівчину», маючи намір її підкорити. І все ж у класичній істеричній фантазії - тій, наведеній вище сцені з «Природи», де дівчина розглядає жеребця, але підглядає за гуцулом, маємо ще одного спостерігача - самого оповідача, який бачить обидві сцени одразу. Такий оповідач-глядач - мазохіст, який отримує насолоду, зловивши обидва образи в дзеркалі своєї уяви.

Класичним описом мазохізму стала повість Захера-Мазоха «Венера у хутрі», в якій автор розгорнув форми й етапи мазохістської насолоди. Остання народжується не лише від підкорення і мук, але пов'язана з елементами перевдягання-маскараду, із затягуванням самого задоволення, естетизацією його. Для мазохіста важлива естетична рамка (картина, скульптура, художній образ, дзеркало), в якій відбивається його страждання. У такий спосіб жертва водночас стає глядачем, ідентифікує себе з паном, господарем, суб'єктом, з іграшки перетворюється на гравця і цінителя гри-краси. Саме гра-краса несе в собі мазохістські еротизовані емоції. Вони виникають у Северина який страждає, коли бачить не реальну жінку, а свій образ - Венеру в хутрі (перевтілену Ванду). «Щоразу, коли я дивився на прекрасну жінку, яка лежала на червоних оксамитових подушках і чудове тіло якої виглядало час від часу з-під темного хутра - це ж бо не моя була воля, мене примушувала якась магнетична сила - то я відчував, як вся чуттєвість, вся хтивість полягає лише у чомусь напівприкритому, пікантно оголеному»<sup>53</sup>.

Отже, мазохістська чуттєвість полягає у «зображеному» і «показаному». Вона також має нарцисичний характер, оскільки фетишизує відображення, як от у дзеркалі: «Мій погляд випадково ковзнув по масивному дзеркалі на стіні, що навпроти, і я закричав, бо побачив нас у його золотій рамі, як на картині...»<sup>54</sup>.

Той тип жінки, яка пробудила мазохістську пристрасть у Захер-Мазоха, автор називає Діонісом-жінкою. Її відповідник - Аполон-грек, довершений образ-чоловік: «...У Бельведері він стоїть, витесаний із мармуру, з тією самою худорлявою, але сталеву мускулатурою, з тим самим обличчям, з тими ж розпущеними кучерями»<sup>55</sup>. Водночас грек у Захер-Мазоха має в собі також жіночі ознаки, він навіть перевдягається жінкою. В еротичній мазохістській грі він також поєднує в собі чоловічі і жіночі риси, вбираючись у хутро. Так твориться «тотальний суб'єкт» - найприкметніша властивість мазохізму. Мазохістський індивід бажає бути водночас самим собою та іншим, такий суб'єкт насправді ніколи не є чимось, скажімо, чоловіком чи жінкою. Він прагне бути ними обома водночас, без поляризації статей, так само, як він прагне задоволення і болю в один і той же час.

Асоціація жінки з діонісійським началом у повісті Захер-Мазоха контрастує з «Природою» Кобилянської, де Діоніса уособлює дикий гуцул, а аполонічну культурну індивідуальність - дівчина. Однак і аполонічна дівчина прагне пережити діонісійську мить забуття, а наївність гуцула і його фізична сила стають тим ідеалом, з яким би вона хотіла ідентифікувати себе. Отже, мазохістським суб'єктом Кобилянської є жінка. Натомість у Захер-Мазоха жінка - неодухотворена природа, жорстока й загадкова, а мазохістським суб'єктом, який «виховує» її, є чоловік. Як зауважує Северин - «виховник» жіночої «надчуттєвості»: «...Жінка, якою її створила природа, і якою її виховує мужчина в наш час, є його ворогом і може бути або рабинею, або деспотицею, *але ніколи - подругою*». «Це стане можливим лише тоді, коли вона буде мати ті самі права, коли вона буде рівною йому і в освіті, і в праці»<sup>56</sup>, - формулює він щось на зразок феміністичної утопії.

Такий утопізм виглядає неймовірним з погляду чоловічого шовінізму у повісті «Венера у хутрі». Та він закономірний з погляду мазохістського суб'єкта, який «приміряє» до себе жіночі ролі (підкореного, слуги, іграшки тощо), отже, ідентифікує себе з жінкою. Сталої ідентифікації він не знає. Власне, плинність, обертальність, індиферентність, неприсутність - це ті стани, які переживає мазохістський суб'єкт.

### «Царівна»

Міркування про те, що жінка ніколи не може бути подругою для чоловіка, нагадує Ніцшеву формулу: «Жінки можуть вільно зав'язувати дружбу з чоловіком; але щоб зберегти її, - для цього потрібна невелика доза фізичної антипатії»<sup>57</sup>. Йдеться, очевидно, про первинність фізично-еротичного, а не духовного зв'язку чоловіка і жінки. Натомість для українських авторок - і Лесі Українки, і Ольги Кобилянської - товаришування чоловіка і жінки було не лише бажаним ідеалом, але й реальністю, як про це свідчить їхнє листування. Леся Українка називала товаришем і другом Франка, Павлика, Кримського, Хоткевича, Луцького, «побратимом» - Маковея, «паном-товаришем» - Коцюбинського. Як до товариша, зверталася до Стефаніка і Маковея Кобилянська. Як приклад товаришування



письменниця розглядала і шлюб. «Чим була йому його жінка?» - говорить один із персонажів, названий «ведмедем», в образку «Ідеї» про Геккеля. - «Найщирішим товаришем по душі, співробітником його в праці, ангелом життя, як називав її» (3, 390). Климент Квітка натомість вважав потрібним пояснити, що, називаючи Кримського «дорогим побратимом», Леся Українка мала на увазі ніщо інше, як «собрата по літературі»<sup>58</sup>.

Темі любови-дружби жінки й чоловіка присвячено повість Кобилянської «Царівна». Що ж шукають жінка і чоловік у іншій статі? Ніцше твердив, що «чоловік шукає ідеалізованого чоловіка, жінка - ідеалізованої жінки, тобто що обоє прагнуть не доповнення, а завершення своїх власних переваг»<sup>59</sup>. Ця думка служить підставою для філософа, щоб говорити про «чарівний і наймогутніший вплив» жінок, а саме - «дію на відстані», дистанцію, необхідну для проявлення ідеального в чоловікові. Бо призначення «вільних умів» - «літати поодиноці»<sup>60</sup>.

У «Царівні» Кобилянської основні ролі розподілено між однією жінкою та двома чоловіками. Перший з них - Василь Орядин - напівукраїнець-напівциган, пристрасний, зрадливий, підвладний «буденщині» чоловічий тип. Інший - Іван Марко - хорват, «вищий чоловік», за Ніцше - «аристократ духу». «Через його порозуміла я справдішній аристократизм душі, той аристократизм, про котрого розписувався так зага-дочно, а разом так сильно і пориваючо новочасний філософ Ніцше»<sup>61</sup>, - зізнається героїня. Кінцева місія такого «вищого» чоловіка у повісті виявляється у тому, щоб бути «чоловіком царівни».

Можливо, дружба між Орядином і Наталкою не втрималася, за Ніцшевим рецептом, тому, що вони подобалися один одному фізично. Навіть пізніше дівчина зізнається: «Його голос робив фізичне враження на мене, і я силувалася опанувати якесь внутрішнє зворушення, тим більше, що воно сердило мене» (1,294). Натомість пан Марко, підкреслює героїню, «майже негарний». Саме Марко називає Наталку «одиноким товаришу мій». Він і справді є «доповненням», або вищим типом героїні. «Не знаю, але коли прислухуюся йому, то мені здається, що те, що він говорить, я десь уже раз чула або знала сама з себе. Мені майже все знайоме, що він говорить, так мовби він був мною, лише досконалішим, з більшим довір'ям до власних сил і з більшою погордою до рабства і немочі» (1, 270), - відчуває Наталка.

Таким чином, у дружбі, описаній у «Царівні», маємо випадок самодоповнення жінки, або своєрідну форму нарцисизму. Саме з нарцисизму народжується в повісті й жіночий мазохізм. Те, що героїня її повісти, так само, як і Вандау «Венері у хутрі», має пишне червоне волосся і зелені очі, може бути випадковістю. Але сама ідея «бути царівною» (отже, панувати над кимось), ідентифікація себе з тою роллю, яку зазвичай відіграє чоловік, нається Наталка. Її мрія - «вищі люди» Ніцше. Тим «будучим» вона мучить і себе, й Орядина. «Ви хотіли би мене мати інакше «спрепарованого», а то більше на ваш лад, за вашою жадобою краси. Таким, яким я тепер є, не могли би ви мене довго любити, не могли би накормити своєї ненаситної уяви» (1, 240), - борониться Орядин. Натомість Наталка, розбурхавши чуття Орядина і принизивши його своєю відмовою, почуває момент

як то: вести перед у розмові, бути ініціативною, прагнути до самореалізації, і при цьому затягувати страждання, відкидаючи «буденне щастя» і «теперішність» заради «прийдешнього», - все це мало в собі мазохістський підтекст.

Зауважу, що у двох своїх «Автобіографіях» (1921 і 1927 рр.) Кобилянська зафіксувала ситуацію, яку б можна назвати «реваншем», або, як говорить сама письменниця, «святотатством» щодо привілею авторства в культурі. Йшлося про той момент, коли вона почала писати «не для себе», себто почала писати «літературу». Відтак, навіть на вершині слави, Кобилянська знову й знову повертається подумки до свого виклику «великим-великим людям», «мужчинам» і «жінкам-авторкам», які, однак, *далеко* («я щось дуже... велике хотіла починати, щось, що було лише незвичайним, великим-великим людям дозволено. А я, я така... не вчена... таке зерно на Божому світі - я наче святотатство хотіла поповнити» (5,233-234); «Чи не було це вже божевіллям, що я... я осмілилась писати новели? Це лиш мужчинам уходило, а коли перечитувала повісті, в яких авторами були жінки, то це вони жили так далеко-далеко, і це були, власне, в о н и, а не я» (5,220).

Можливо, зафіксований у «Автобіографіях» момент «святотатства» також мав мазохістський зміст. Мазохістський зміст мають і нарцисичні образи-зізнання у «Царівні», коли погляд героїні «зависає» на самій собі і проривається захопленням. Царівна, Лорелай, русалка - це та рама, картина, у якій Наталка «театралізує», «показує» і «бачить» свій образ. «Я сама вештаюся день у день по лісах, мов та справдішня русалка, з розпаленими щоками, зі сміхом на устах, з щастям в очах! Здорова, міцна, я поринаю в гущавину, шукаю дорогу, сміюся!..» (1,226). Героїня - водночас суб'єкт, який дивиться у дзеркало (на картину, образ), і об'єкт, який там відображений, її нарцисична настанова - типово мазохістська і навіть автоеротична.

Героїня Кобилянської фантазує про самодостатність, про те, щоб злитися з «полудневим», і при цьому вона підкоряє собі Орядина та тішиться своєю владою: «Він стояв он там недалеко від мене, мовби не той сам, що звав мене колись своєю царівною, русалкою прегарною, мовби не упивався ніколи моїм видом, не цілував ніколи ані одного пальця моєї руки, і що все те викохала лише моя уява, а йому щось подібне ані на думку не приходило» (1,206). Так проявляється «хтось», чийми очима дивиться на себе героїня. Це - Орядин, і отже, Наталка ідентифікує себе з «ним», тим, хто «бачить» її у дзеркалі.

Та разом з тим її не влаштовує Орядин - циган і картяр, вона любить його таким, «яким би мав щойно стати», «таким, як є тепер, не могла би я його вірно любити» (1, 229), - зіз-

задоволення. «Я розсміялася нараз півголосом і була задоволена, що дожила того, що... любив. Ух, який лютий був! Який був гарний у тій хвилі, саме в тій, коли відходив, відвертаючись від мене гордо, коли я даремно простягала руки і просила, щоб успокоївся!» (1,243). Так мазохізм стає ситуацією виховання, яку прагне здійснити нарцисичний персонаж Кобилянської.

Звернемося знову до Ніцше, на якого часто посиляється героїня «Царівни». Ніцше зауважував: «Бажання любити видає втому і пересиченість собою; бажання бути любленим, навпаки, - тугу за собою, само-любство. Люблячий роздаровує себе; той, хто хоче стати любленим, прагне отримати в подарунок самого себе»<sup>62</sup>. Саме така мазохістська природа само-любства лежить в основі туги Наталки Верковичівни за своїм «полудневим», її жіночий мазохізм - любов до самої себе, адорація себе як «царівни» і насолода власним стражданням.

Бачимо, отже, постійну плинність ідентифікацій Наталки (то з жінкою, то з чоловіком, з тим, хто кориться долі, хто підкорює собі долю). Таке метання, взаємообертальність ідентифікацій прикметні для мазохістського дискурсу, а останній стає чи не основним у літературі європейського модернізму. У «Пошуках втраченого часу» Марселя Пруста маємо постійну, спекулятивну гру заперечення-ствердження будь-чого, зокрема й статевої ідентичності, що творить поле одночасної і безкінечної можливості/неможливості. Ніщо не є правдивим, і все є ілюзорним. Така настанова пронизує дискурсивний модерністський простір. У Джойсовому «Улісі» мазохістська мінливість, обертальність ідентифікацій та театралізація усіх можливих ролей, які переживав Блум, хоча б подумки, приводять до появи «нового ожіночного чоловіка». В міру показу його гріхів, він «втрачає будь-який сенс буття як структурована наратологічна одиниця», - твердить Нік Менсфілд, - і розчиняється, спершу в інших характерах із роману, потім - у його уявних сексуальних об'єктах, і зрештою - у мовному потоці<sup>63</sup>.

### Мазохізм як образність

Зигмунд Фройд у своїх лекціях з психоаналізу розрізняв перверсії т.зв. латентні (приховані) та маніфестовані (явні). Побіч тих, хто шукає задоволення в реальності, існують ті, хто цілковито не потребує реального об'єкта та може підмінити його своєю фантазією. Власне, мазохізм героїнь Кобилянської передусім фантазійний і латентний. Загалом, перверсивні форми сексуальності часто оперті на фантазійність та образність. Класичним зразком, зрештою, є «Венера у хутрі» Захер-Мазоха, де домінуючим елементом у конструюванні мазохістської сексуальності стає естетизація й образність (адже і вся історія постає перед нами в розповідях та щоденниках). Так само і нарцисизм має в основі яскраво виявлену образність та момент естетичного відсторонення. Загалом, як твердить Лео Берсані, у садомазохізмі сексуальне збудження передусім має бути репрезентованим, щоб бути відчутим<sup>64</sup>. Іншими словами, йдеться про образну (картинну) репрезентацію, або зображення сексуального збудження, що його відокремлений від об'єкта свого бажання індивід спостерігає і переживає як еротичну стимуляцію.

Причому саме естетика є тим способом, через який мазохістичне сексуальне напруження усталюється і повторюється. Учень Фрейда Теодор Рейк, спеціально займаючись аналізом мазохізму, виділив три основні ознаки мазохізму - як сексуальної перверсії, так і його десексуалізованих форм. Серед них - особливе значення фантазії, фактор *suspense* (затримки) і елемент демонстрування (показу)<sup>65</sup>. Визначальним фактором для мазохістського сексуального збудження Рейк називає фантазію, «денні сни», що, повторюючись, відіграють роль певного ритуалу. Він так само говорить про мовних мазохістів, у яких сексуальне збудження досягається, коли вони уявляють себе приниженими або ображеними<sup>66</sup>.

Мазохістське напруження має характер затримки, оскільки воно спрямоване на те, щоб уникнути завершення напруження, розтягнути задоволення, відкласти збудження, втікаючи від

кінця-задоволення, себто оргазму. При цьому мазохіст прагне, щоб страждання, приниження стало картинним, іншими словами, було виставою, було показаним. Власне це і є елемент репрезентації, який стає неодмінною складовою мазохістської сексуальності.

У творах Кобилянської неодноразово зустрічаємо всі три ознаки мазохізму. Світ її героїнь окреслений передусім фантазуваннями («Царівна», «Impromptu phantasie», Valse mélancolique»). Задоволення, що його могли б вони мати в житті, часто відкладено на невизначене майбутнє, як у випадку Наталки, героїні «Царівни», що прагне до свого «полудневого», або «повного» життя. Скажімо, цілком по-мазохістськи Наталка відмовляється прийняти руку Орядина і задовольнятися «буденним» щастям, натомість перетворюючи і розтягуючи своє життя на безкінечне страждання, яке нарцисично відбивається у формі щоденника і в такий спосіб «показується», «демонструється».

Мазохізм характеризується також синхронізацією переживань жертви і спостерігача, об'єкта і суб'єкта. У новелі «Impromptu phantasie» героїня пригадує саму себе ще дитиною. Образ дівчинки, «вразливої, як мімоза», постає то втомленою і слабкою, то «пристрасною, глибоко зворушеною істотою, що пригадує молодих арабських коней» (1,458). Бачимо в новелі й взаємозамінність ідентифікацій жертви-господаря. В новелі йдеться про те, як дівчинка любила уявляти себе конем - «причому, коли другі діти її запрягали і гнали немов коня уперед себе, се була її найлюбіша забава. Упряжена в шнурки, мчалась, немов батожена, через поля і рови, дико і гарно, і була б з радості та з розпалу летіла, доки б не загинула, наколи б поганяючі не здержували її» (1,458).

Та вона так само здатна приборкати коня, і кінь постає слухняним, як дитина. Так сталося з диким жеребцем, котрий «мчався божевільними скоками крізь хвилююче збіжжя, потрясаючи пишною гривовою і топчучи та нівечачи усе, немов якась зловіща сила». «Неначе мала кітка, закралась вона хильцем до розбішеної звірини, і в хвили, коли та знов паслась спокійно, захопила її незамітно за вуздечку... <... > І він не вдарив її. Заховувався спокійно і, ведений дрібненькою рукою, ступав слухняно, немов та дитина, доки не дістався у відповідну руку» (1,460).

Така синхронізація, перейнятість «чимось барвним, перемагаючим, чимось, що пригадувало образи і переходило в тони» (1,460), властива багатьом героїням Кобилянської. Таке «щось» несе в собі сексуальний імпульс, пристрасть («те, що грав, була пристрасть», як у новелі «І тропні р'япіві»). «Стройник фортеп'яну», «молодий, гарний і чисто аристократичної вдачі», настроює інструмент так, ніби поводить з жінкою (тони звучали, «немов здавлений, пристрасний сміх, так, немов сміх жіночий»). Далі він говорить до дівчинки, і ключовим словом стає «люблю», а ще далі він застерігає її, що мусить грати відіграний ним вальс Шопена, коли буде мати «більше як двадцять років».

Оповідь перескакує до часу, коли вона виросла, і, характерно, що в цьому фрагменті йдеться, передусім, про еротичне життя героїні (вона «любила чи одного, пристрасно, з пожертвуванням, майже з божевільною любов'ю», і не «любила нікого довго»; «вона й не подобалася довго мужчинам», ба, «її не бажав ніякий мужчину за жінку», хоча сама «була розумна, дотепна, надзвичайно багата натура»). Наступний епізод повертає нас до я-наратора, котрий зізнається у тому, що уявна дівчинка - то вона сама. Основною тезою епізоду, окрім ідентифікації «я» з уявним образом, стає також зізнання у тому, що



вона не зазнала любови, що «ніколи не могла «ІтротШ рпапіазіє» сама грати» (1,463).

Так проявляє себе, по-перше, музика як сексуальний код, і, по-друге, ототожнення себе з об'єктом бажання. Мрія про уподібнення-підкорення чоловіка (як того жеребця у фантазії про дівчинку) набула мазохістського характеру. В цьому суть подвійної символізації власних інтимних переживань Кобилянської (в образі героїні, а далі - дівчинки), що їх зустрічаємо на сторінках її дівочого щоденника. Перейнятість стражданнями своєї героїні можна трактувати також як мазохістську ситуацію для самої Кобилянської, коли зважити на глибинний персоналізм та автобіографічність її ранніх творів, зокрема й повісті «Царівна». Адже мазохістський суб'єкт, як наголошує Нік Менсфілд, мріє про те, щоб одночасно бути чоловічим і жіночим, суб'єктом сексуального бажання й об'єктом цього бажання<sup>67</sup>.

## Меланхолія «високої» культури

### У пошуках ідентичності



Починаючи з Платона і аж до Лакана, онтологічне місце жінки, і, зокрема, жіночого тіла, зумовлене роллю посередника, дзеркала або перспективи, що відбиває Правду буття або сенс буття «Іншого». Це місце зумовлене нібито спроможністю сприймати і репродувати буття, однак сама жінка при цьому служить тлом, поверхнею, засобом. У жінки немає душі, немає буття, немає ані чуттєвого, ані духовного стосунку до метафізичного першоджерела життя, її сила - еротична. Так узагальнив натурфілософську позицію в поглядах на жінку Отто Вайнінгер («Стать і характер»). Отож вона може служити лише засобом для чоловіка, що прагне досягнути «вищу реальність», твердив він.

У повісті «Царівна» Кобилянська згадує аристотелівську формулу жінки як «незавершеного» чоловіка, або «неповної» істоти, «копії» людини. Цю риторику зустрічаємо й у Ніцше на позначення деградації модерної людини і модерного суспільства, яке останній ототожнює з рабським, фемінізованим станом. Заратустра закликає побороти його, виховуючи в собі нову іпостась - «надлюдину». Такі міркування німецького філософа надавали додаткового культурного підтексту ідеалу виховання «вищої» жінки у творчості Кобилянської. Остання була свідомо того ще в час написання своїх перших феміністичних творів. «Мої героїні, - писала вона, - витиснули вже або бодай звернуть на себе увагу русинів, що побіч дотеперішніх Марусь, Ганнусь і Катрусь можуть стати і жінки європейського характеру, не спеціально галицько-руського» (5,321-322).

Окрім відстоювання і моделювання «викінченої» жіночої ідентичності, Кобилянська була перейнята формуванням «вищої» культури і в перспективі нації. У новелі-есеї «Балаканка про руську жінку» (1902) авторка посилається на слова Ніцше (Заратустри) про культурно-моделюючу роль шлюбу. Останнє особливо важливо для «менших народностей», підкреслено у творі, бо «говорить як до чоловіка, так і до жінки: «...Коли всту-

паєш в спілку двох, то пам'ятай, що ти повинен не тільки *продовжити* свій рід, але й *піднести* його *вгору*. У цьому тобі допоможе сад шлюбного життя (Ніцше)» (3,351-352). Кобилянська була далека від соціал-дарвінізму, що став популярним на основі ніцшівської теорії «грунтіства», себто здорового-шлюбу, дітонародження та ролі у цьому жінки-годувальниці<sup>1</sup>. У своїй творчості вона, навпаки, приходить до розмежування репродуктивної і виховної функції жінки та переосмислює органічну концепцію нації, схиляючись до ідеї культурного конструювання нації<sup>2</sup>.

У тексті «Балаканки про руську жінку» двоє осіб, ВІН і ВО-НА, користуючись окремими цитатами Ніцше (про навчання жінки гігієни, про жінку як «затерте письмо», як «організм» і «особистість»), розгортають аргументацію жіночої емансипації в українському (ВОНА) та «європейському» (ВІН) варіантах. Йдеться про можливість синтезу того, що звичайно розділене у Ніцше, - емансипованої жінки, господині і матері в якомусь новому «національному жіночому типі» (3,356). «Одним словом, *особистостей* нам треба, не самих лише організмів, або, так сказати б, "затертих письмом". Поважних жінок нам треба, товаришів; а колись, як доньки наші, виховані на європейський лад, наберуть характеру європейського, зможемо погордитись нашим жіноцтвом, як правдивим цвітом нашої народности» (3, 354), - твердить поступовий герой есею, переймаючи (і привласнюючи) ініціативу національного культуротворення.

Такий модерний ідеал, однак, був утопічним. Жіночі персонажі Кобилянської могли бути ідеальною матір'ю («Ніоба»), товаришкою («Царівна»), коханкою («Природа»), але не могли бути всім водночас. Ідеальна платонівська спільнота чоловіків і жінок, у якій би панувала філія (братерська любов) і яка була б замкнена для «аутсайдерів»-чужинців, виявлялася культурною і гендерною утопією, і не випадково, що чоловічий ідеал героїні Кобилянської («жрекинь краси й чистоти») - «чужинець» (хорват Марко у «Царівні», німець у «Ніобі»). В автобіографії «Дещо про себе саму», написаній на прохання Смоль-Стоцького в 1921 році, сама Кобилянська також зізнавалася, що «не "наш" навчив мене, що це таке правдива, щира, *чиста, свята любов*, - а чужий, німець» (5, 241). «Я для Вас маю ті почування, які віддав Вашій прекрасній Зоні - чужинець»,<sup>3</sup> - признавався Остап Луцький, переймаючи на себе роль «модерніста-європейця-чужинця» у час свого короткочасного захоплення Кобилянською.

Європейську модернізаційну драму української народности письменниця відтак вбачала у кризі статі, і зокрема - «безлізійності» чоловіків-русинів та відсутності у них культуротворчої потуги й «інстинкту на будучину». І Орядин з «Царівни», і Олекса з «Ніоби», як демонструє письменниця у своїх творах, не сприймають естетизовану, моделюючу за своєю суттю, культурну інтенцію її жінок-русинок. Останні знаходять свій ідеал серед «чужинців», але залишаються вдома - у «материнській» меланхолії.

### Біологія і психологія статі

Концепція жінки, культуротворця, виховника й товариша у творах Кобилянської витісняє іншу, популярну па той час ідею про материнське призначення жінки. В рецензії Маковея, яку переглядала ще до її публікації Кобилянська, «Царівну» порівнювано з повістями німецької письменниці Габрієли Ройтер та італійської, письменниці Аїни-Радіус Цуккарі (Неєри). Можливо, думку порівняти їх сугестіювала сама Кобилянська, яка писала Маковеєві, що її брат Олександр «укладає собі якесь вступне слово (до "Царівни". - *ТІ.*), де хоче порівняти всі три повісті» (5, 361). Сама Кобилянська відгу-

кувалася: «Тепер читаю "Терезу" Неєри. Вона глибша, як Reuter» (5,390). Пізніше вона визнавала, що «подібність межі повістями Reuter, і її, моєю є» (5, 394). Повість Неєри їй дуже заімпонувала («Яка ж вона глибока і ніжна, і скільки чистого-пречистого почування в неї!») (5,394). Саме твір Неєри викликав у неї бажання говорити про різницю жіночого і чоловічого письма. «Кажуть чоловіки, - пише вона Маковееві, - що жінка ніколи не дорівнює чоловікові. Я не знаю, чи дорівнює чи ні, але знаю, що вона цілком щось відмінного створить, не менш цінного від нього - щось, чого він не в силі ніколи вдати. Вона, знов, те не вдасть, що він» (5, 394).

Ройтер (1859-1941) вважали письменницею, яка перебувала під впливом Ніцше і, як на той час, була феміністкою. Фемінізм її, однак, був поміркований. Вона поділяла думку Лаври Маргольм та Францішки Ревентлов - письменниць, які також зазнали впливу Ніцше, що кульмінацією жіночої сексуальності є народження дитини (ніби повторюючи думку За-ратустри «Усе в жінці - загадка, і все в жінці має єдину розгадку, - зветься вона вагітністю. Чоловік для жінки - лише засіб; метою є завжди дитина»<sup>4</sup>). Однак вона не згоджувалася з тією ідеєю, що повне блаженство жінки можливе лише через чоловіків.

В образі своєї героїні (Агата з «Aus guter Familie», 1897) Ройтер показала маргіналізацію в тогочасному суспільстві такої жінки, яка, з одного боку, прагне до свободи і самореалізації, а з іншого боку, приймає конвенційні соціальні умови того, що значить «бути жінкою». Звідси - попри інтелектуальне та емоційне бажання любови та сексу, у ній посіяно боязнь чуттєвості і фізичного контакту. Наслідком такого конфлікту стає божевілля героїні. Отже, важливою темою повісті Ройтер стає репресія сексуального почуття жінки, що в силу виховання та умов життя витісняється то релігійним пієтизмом, то пристрасною романтичною уявою.

Принципова різниця повістей Ройтер та Кобилянської, однак, у тому, що німецька письменниця підкреслює самотність своєї героїні. Натомість Наталка Кобилянської, перейнята бажанням інтелектуально-духовного самоздійснення, знаходить свого чоловіка-товариша, а дівчина («Природа»), яку можна розглядати як імовірну варіацію образу Наталки, вільно віддається владі фізичної пристрасти. Українська авторка досить вільно трактує табуовані в тодішній німецькій літературі теми, зокрема, тему жіночої сексуальності, чи не тому другу частину повісті Ройтер, де показано, як викривлена сексуальність спричиняє злочин, божевілля і отупіння героїні, Кобилянська назвала «звихненою» (5,390).

У своєму відгуку на Маковееве прочитання трьох повістей Кобилянська протестує проти того, щоб говорити, що цілком жінки є чоловік і бажання вийти заміж. «Говорите <...> що всі три, - пише вона, - Наталка, Агата і Тереза в бажанні вийти заміж доходять до хоробливої змисловості і істерії, що лише не промовляють словами Маргольм "Des Weibes Inhalt ist der Mann". Я би Вас спитала, де бачите Ви у Наталки ту *хоробливу змисловість і істерію*? <...> Виходить по Вашому так. Кожна незамужня є хоробливо змислова і істеричка. <...> Беріть на розвагу *справдішніх* артисток, актрис, співачок і ірочих таких; чи вони були би заміняли свій талант чисто за самого чоловіка? В тім смислі, щоб нічого більше не мати, як його? Певно, що ні. Щоправда, модна література страшно плаче так в жінці, як і в чоловікові всякі підрядні інстинкти, і виходить так, що незамужня жінка *мусить* бути невільником змисловості» (5, 385-386). Натомість сама Кобилянська просить підкреслити

найважливішу, як на неї, думку щодо її «Царівни», - що «все ж таки вона думає». «Я би Вас просила, *щоби Ви се змінили та в першій лінії піднесли в Наталки не її любов до Марка і Орядина, лише те, що Ви пізніше побіжно кажете - що "все ж таки вона думає"*» (5,386), - навіть графічно наголошує вона у листі до Маковеева<sup>5</sup>.

#### Відступ четвертий Лавра Маргольм: «Змістом життя жінки є чоловік»\*

Лавру Маргольм (1854-1900), дружину Оли Гансона, учасниці богемної артистичної колонії Friedrichshagen (1891-1893), до якої належали, окрім Генріха і Юлія Гарт, також Бруно Вілле, Вільгельм Бельше, Адольф Пауль, Станіслав Пшибишевський, Ріхард Демель, Ола Гансон, Август Стрінберг, зазвичай називали еротоманкою. Вона, зокрема, обстоювала ту думку, що жінки повинні покладатися не на розвиток власної індивідуальності, а всіляко підкорятися чоловікам. «Жінка створена для кохання, - твердила Маргольм у своїй книзі «Das Buch der Frauen» (1895), - в чоловікові починається життя жінки і в чоловікові закінчується. Через материнство чоловік дає їй оздоровлення і самопізнання. <...> Чим вище розвивається тіло, дух і душа жінки, тим менше вона спроможна відгадати чоловіка, що може бути її щастям або нещастям, але в кожному випадку він є єдиним сенсом її життя. Тому що змістом життя жінки є чоловік»<sup>6</sup>.

Таке уявлення було поширеним у колі її друзів-літераторів. Демель, зокрема, стверджував космічну силу сексуального інстинкту, який, на його думку, може забезпечити абсолютний зв'язок індивіда із зовнішнім світом. Пшибишевський, зі свого боку, говорив про гностичну природу сексуального зв'язку. Бельше («Das Liebesleben in der Natur») пов'язував саму концепцію еволюції з еротикою. В руслі такого напрямку розвивалася і думка Маргольм. Лу Андреас-Саломе разом з її чоловіком були так само серед мешканців Friedrichshagen. Статті Маргольм і Лу Саломе з'являлися поруч у «Freie Bühne».

У «Das Buch der Frauen» Маргольм помістила есеї про Марію Башкирцеву, Анну Шарлоту (Едгрен)-Лефлер, Софію Ковалевську, яких вона віднесла до категорії жінок нереалізованих. Вона стверджувала, зокрема, що модерне життя штовхає жінку до інтелектуальних і духовних занять та чоловічої кар'єри, - все це підриває власне жіночу натуру, для якої найважливішою є еротика. Книгу Маргольм було швидко перекладено шведською, англійською, норвезькою, російською, польською, чеською, італійською мовами.

У своїй наступній книзі «Zur Psychologie der Frau» (1903) Маргольм проповідувала тип жінки-матері (grande amoureuse), в якій поєднувалися б бажання любити, прив'язаність до чоловіка (бути товаришкою чоловіка), рефлексуючий розум та пристрасність сексуальних відносин. Саме материнство забезпечує, на її думку, можливість реалізації жіночої природи, яка покликана бути зв'язком між минулим і майбутнім та містком до інших людей. Натомість бажання вповні реалізувати себе, «вижитися» «повним» життям, за Маргольм, є фальшивим ідеалом для жінки. Два інші типи жінок, окрім grande amoureuse, жінки-вамп і «нової жінки», уособлювали для Маргольм жінку, яка фліртує, самозадоволену, позбавлену інтелектуальної глибини, з одного боку, та тип «старої діви», інтелектуально й культурно освіченої, але нерозвиненої, затриманої сексуально. Зрештою, саме такі письменниці як Лавра Маргольм, Лу Андреас-Саломе, Францішка Ревентлов спричинили-9\*

лися до того, що поняття «емансипована жінка» було ототожнено з сексуально вільною жінкою.

Загалом, сексуальність та еротика в різних проявах стають популярними у 1870-х роках у Німеччині, у 1880 роках - у Франції і незабаром поширюються на цілу Європу. Окрім широко відомих робіт Зигмунда Фрейда, Річарда Крафт-Ебінга, з'являються також німецькомовні студії Густава Наума («Geschlecht und Kunst»), Отто Вайнінгера («Geschlecht und Character»), Августа Франка («Das Liebesleben der Pflanzen»), Ернста Вольцогена («Das Dritte Geschlecht»), в яких обговорюється жіноча сексуальність. Кобилянська цікавилася психологічними студіями жіночого характеру, як засвідчує її згадка про книги, які вона сама перечитує та рекомендує Маковсевичу. Серед таких книг - біографія Софії Ковалевської, написана її товаришкою А.-Ш.Лефлер. Остання говорить, що має намір подати історію душі Ковалевської як «її власну поему про саму себе»<sup>7</sup>.

«Вам стане по перечитанню так, - пише Кобилянська до Маковсевича, посилаючи йому книгу, - якби-сте пізнали особисто дві значні жінки» (5, 343). Вона пропонує перекласти текст українською мовою, щоб показати, «що це таке геніальна, інтелігентна жінка» (5,362), і, не втримуючись, ставить себе у це коло: «Якби чоловік тут хотів половини такої Ковалевської або Лефлерової мав - був би рад, а так - не раз дуже самотньо живеться» (5,361). Жіноча історія Ковалевської, повна драматизму і боротьби, була аргументом для письменниці, бо вона боронилася проти однопланової тези Маргольм. «Найгеніальніші жінки, ітакі самі чоловіки, любили в своїм житті, Гете так само, як і Ковалевська, і George Sand, і інші не могли без любови обійтися, - але щоб це знов саму есенцію їх життя становило, - не можна сказати» (5, 386), - писала Кобилянська Маковсевичу.

#### **Відступ п'ятий Щоденники Башкирцевої та Кобилянської**

Власне життя Кобилянська схильна була аналізувати з огляду на психологію статі, як свідчать її щоденники. Останні близькі за своїм психоаналізом та відкритістю до щоденника Марії Башкирцевої. «Жінка, яка пише, і жінка, яку я описую, - дві різні речі, - записує сімнадцятилітня Башкирцева. - Що мені до її страждання? Я записую, аналізую! Я зображаю щоденне життя моєї особи; але мені, мені самій все це зовсім байдуже. Страждають, плачуть, радіють моя гордість, моє самолюбство, мої інтереси, моя шкіра, мої очі; але я при цьому лише спостерігаю, щоб записати, розповісти і холодно обговорити всі ці жахливі нещастя...»<sup>8</sup>. Марія Башкирцева вела щоденник з дванадцятилітнього віку, і останній її запис був 20 жовтня 1884 року - через 11 днів вона померла.

У «дівочих» щоденникових записах Кобилянської від 1884 року виразно прочитуються сліди її «жіночих» бажань. Вона хоче мати дитину. «Бувають хвилини, коли мені хотілося б мати дитину. Мені вдається, що треба впасти на коліна й благати в Господа, щоб він дав мені її»<sup>9</sup>, впевнює себе, «адже ж справжнє покликання жінки - виховувати і виводити в люди дітей. Жінка має бути помічницею чоловіка»<sup>10</sup>, сама коментує, що це в ній «озивається жінка»<sup>11</sup>. Її все більше й більше займають питання «чоловічої» і «жіночої» природи. «Звичайно, нетреба забувати, що людина - чи то чоловік, чи жінка - завше залишається людиною, і як чоловікам інколи важко приборкати

почуття, що опановують їх, так само буває і з жінками... Я запевнила її (Зосю. - Т.Г.), що мені така "хвороба" не загрожує, бо я працюю розумово і взагалі маю не таку натуру»<sup>12</sup>.

Окрім перманентних еротичних фантазій-закохувань, окрім захоплення дужим, красивим і сильним чоловічим тілом, Кобилянська культивує в собі, як засвідчує її щоденник, фізичну відразу до чоловіків (прикладом цьому служив її батько). «Ви гадаєте, - писала вона Маковсевичу у 1899 році, - 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 - це все одно. В нього це не має вартості» (5,389). Батькова грубість і матеріалізм, можливо, перебільшені, породжують амбівалентне ставлення у дівчини до всіх чоловіків. Вона, зокрема, записує: «Якби я могла написати все про те, як тяжко нам живеться, який страшний у нас батько <...> просто не схожий на людину <...> але краще мовчатиму»<sup>13</sup>.

Навпаки, у віці 20 років вона майже закохана у свого брата Максиміліана («Я не можу витримати без Макса, він мені тепер такий дорогий, що я ходжу, як навіжена... <...> Рідко трапляється, щоб брат і сестра були так тісно зв'язані одне з одним, як ми»<sup>14</sup>; «Боже, якби я могла жити біля Макса, чи сама, але не одружена, бо кожен чоловік здається мені тільки таким, як батько»<sup>15</sup>). Образ брата стає дзеркалом, що відбиває її інтерес до інших чоловіків. Фізична неприязнь до чоловічої статі на той час формулюється через батька. «Але татко щоразу наводить мене на таку думку... І тоді мені здається, ніби хтось кидає яскраве світло на чоловіків, на всіх загалом, на гідну зневаги історію їхньої природи... Мене верне від неї, я здригаюся з відрази, пишучи про це, уста мої глумливо кривляться»<sup>16</sup>.

Відтак на фоні фантазійної німфоманії (полювання на сильного, породистого чоловіка - на «чисто чоловічу натуру»<sup>17</sup>, амбівалентного почуття щодо жіночої і чоловічої сексуальної природи, Кобилянська схильна до різного роду сублімацій. Неприязнь до чоловіків іронізується («так, краще любити коней, ніж чоловіків - фальшивих, хвалькуватих»)<sup>18</sup>, інтелектуальна перевага над чоловіками породжує незадоволення («Чому жоден чоловік не любить мене тривалий час? Чому я для всіх тільки "товаришка"?»<sup>19</sup>). Зрештою зароджується ідея жіночої спільноти - «Господи, невже на світі нема жодної людини, такої, як я, людини, з якою я могла б жити, хоча б жінки?»<sup>20</sup>, а також визріває бажання «вільної любови» («Нічого мені не хочеться, тільки любови, і не якоїсь, а вільної любови»<sup>21</sup>).

Ще один мотив поступово стає все голоснішим у щоденниках Кобилянської - нарцисизм. «Я сама собі подобалася <...>, - записує вона свої враження. - Я знала, що вирізнялася з посеред інших і мала шляхетний вигляд, хоч я й погана на вроду»<sup>22</sup>, «О, я знаю, вчора я була гарна в сірвато-рожевому костюмі з темно-червоним виложистим коміром. Густа все казала, що я гарна-гарна, як провинний ангел»<sup>23</sup>, «Я мала дуже гарний вигляд»<sup>24</sup>. Зрештою нарцисичний підтекст її повісти «Царівна» стає моделлю нового художнього дискурсу.

Подібні (майже дослівні) нарцисичні фантазії зустрічаємо й у щоденнику Марії Башкирцевої. Вона записує раз по раз: «В зеленому платті, з золотистим волоссям, біленька і розова - я гарна, як ангел або як жінка»<sup>25</sup>; «Я люблю, усамітнівшись перед дзеркалом, милуватися своїми руками, такими білими, тонкими і лише злегка рожевими в середині»; «Якщо я така гарна з себе, як я говорю, чому мене не люблять? На мене дивляться, в мене закохуються, але мене не люблять!»<sup>26</sup>;

«Сьогодні увечері після ванни я зробилася раптом такою гарненькою, що провела двадцять хвилин, дивлячись на себе у дзеркало»<sup>27</sup>.

Так само як Кобилянська, Башкирцева мріє про те, що матиме коня («У мене буде кінь! Чи не дивно, щоб у такої маленької, як я, був свій кінь»<sup>28</sup>, і сама порівнює себе з конем («Так, з усіма моїми прагненнями, з усіма моїми величезними бажаннями, з моїм гарячковим життям - я завжди і всюди зупиняюсь, як кінь, стримуваний вудилами»<sup>29</sup>. Весь щоденник Башкирцевої - це розповідь про себе як про жінку і водночас це спроба вийти поза межі власне жіночого дискурсу. «Коли б я була чоловіком, - записує двадцятичотирирічна Башкирцева за кілька місяців до смерті, - я підкоряла б Європу. В моїй ролі молодій дівчини я розтратилася тільки на безумні слова й ексцентричні вибрики»<sup>30</sup>. «Бувайте здорові й розглядайте мене як психологічну загадку»<sup>31</sup>, - переконує уявних читачів свого щоденника і Кобилянська.

### Ролі-ідентичності жінки

#### а) жінка-як-актор

У повісті «Ніоба» Кобилянської зустрічаємо ситуацію, коли «сильна» духом дівчина першою признається «слабкому» чоловікові в любові. Протагоніст повісти, зневірений у власному подружжю, використовує формулу Ніцше про природжене акторство жінки, щоб перевести цю розмову у гру. «Жінка ніколи не буває одвертою, хіба в дуже рідких і критичних моментах. Звичайно акторує, бо акторство лежить в її натурі» (3, 22), - зауважує Осип Яхнович. Натомість дівчина говорить про усталену нерівність статей. «Чи думаєте, Осипе, що воно мусить так бути, що лише мужчине вільно заявляти свою любов жінці, а їй це не личить?» Осип відмовляє, посилаючись на право «великих» жінок, яким усе дозволено, і «порядних» жінок, що поступають згідно з правилами. Зі становища чоловічого жінка, признаючись у коханні, відбуває ритуал «упокорення» - «в його очах таке упокорення - то щось гарне й велике» (3,22). Таким чином дистанцію витримано до кінця, жертву коханої Осип може прийняти лише в перспективі вивіщення власного «я», на яке падає відсвіт «гарної» й «великої» любові, і жіночого «упокорення».

Героїня Кобилянської не боїться сказати про свою любов, справа лише в тому, що «мужчина, бачите, якого маю на думці, той мужчина в моїх очах заобов'язливий, щоб міг прийняти таке заявлення» (3, 23). «Що вчинили б ви на місці того чоловіка? - спитав її замість усякої відповіді» (3,23). Цей діалог відбивав напруженість, що все виразніше виявлялася щодо гендерних ролей у тогочасному суспільстві, а також той виклик, що на нього зважилася письменниця у житті і письменстві.

#### б) жінка-як-діва

Чи не єдине на сьогодні дослідження духовного феномена Кобилянської, із застосуванням елементів новітньої психології, належить канадському дослідникові Юрію Мулику-Луцику<sup>32</sup>. Зокрема, автор вбачає у житті Кобилянської «особисто пережитий конфлікт між ідеалом і життям (романтично-трагічний *das Ideal und das Leben*)»<sup>33</sup> та конфлікт між «гоном статі та етичним ідеалом, що не дає натурі здійснитися»<sup>34</sup>. З цього роздвоєння, говорить дослідник, поставали «стани переборщення (надкомпенсати, *Überkompensation*)». Таке «переборщення» з боку «"життя" (змісловости)» ми бачимо, твердить він, у новелі «Природа», де чуттєвість, інстинк-

ти прорвалися через раціональну аристократичну рафінованість.

Та ще більш загальним, на його думку, стало для письменниці почуття образи (стан ресентменту), що логічно привів її до культу ідеалізму («відступаючи з суворой дійсності на позиції дедалі більшого ідеалізму - в трансцендентний світ казки»<sup>35</sup>. Власне ідеалізм допоміг «невротичній конверзії <...> перемінитися в дуже вартісну сублімацію», підкреслює Мулик-Луцик, бо, згідно з тогочасною психологією (Kretschmer, *Geniale Menschen*, Berlin, 1928), «приборкана природа в енергетиці одуховлюється, виявляє себе як серафізм і містицизм».

Власне, дослідник прагне створити культовий образ Кобилянської, і його складовою стають релігійний ідеалізм, жертвне «дівцтво» та ідеал «жрекині мистецтва». Мулик-Луцик також підкреслює, що в поглядах на жіночу природу у Кобилянської змагалися два чуття: перше - це «туга за високими ідеалами», яку було важко поєднати з традиційними атрибутами подружнього життя («кухня й діти та фізіологія (поворот у «м'ясо й кров»)), а друге - «свідомість того, що «природне завдання жінки» - вийти заміж»<sup>36</sup>. Власне ображеність, себто відчуття конфлікту з оточенням та одночасне бажання перебороти його тиск, вивищити себе, - стає захистом такої «гіперестетичної» творчої індивідуальності, якою, на думку дослідника, була Кобилянська. Таке психологічне прочитання духовного феномену Кобилянської не виходить за межі романтичної феноменології, де основну роль відіграє конфлікт реального та ідеального й естетична (трансцендентна) сублімація<sup>37</sup>.

#### в) жінка-як-цінність

Свого часу, аналізуючи психоаналітичні цінності-позиції жінки у Ніцше, Жак Дерріда виділив три символічні іпостасі жінки - «кастрованої жінки», «жінки каструвальної» та «жінки стверджувальної». Перший тип - це образ приниженої, зневаженої, поверхової або «кастрованої» жінки, такий образ ототожнений з обманом або неістинністю. Подібне звинувачення здійснено з перспективи догматичної філософії і чоловіка, який привласнює правду і фалос як його власні атрибути.

Інша іпостась жінки Ніцше - «жінка каструвальна». Така жінка також принижена, зневажена, але оцінена як фігура або влада правди. Цей присуд так само похідний від чоловічої домінуючої перспективи, лише чоловік-суб'єкт є прихованим артистом, що ідеалізує й фетишизує жінку як уособлення правди, християнського буття, або як дистанцію, до якої йому треба наблизитися. Він так само вірить у кастрованість жінки.

І третя іпостась - «жінка стверджувальна». Це жінка-артистка, котра має визнання, незважаючи на подвійне заперечення (серед чоловіків і серед жінок), котра сама себе стверджує (афірмує), не потребуючи для цього чоловіка. Її природа в суті своїй артистична, діонісійська. Іншими словами, як Дерріда наголошує, Ніцше був нажаханий кастрованою жінкою і жінкою каструвальною, і був залюблений у жінку стверджувальну<sup>38</sup>.

### Меланхолійна,

#### або -«кастрована»- жінка

Парадокс полягає в тому, що попри, здавалося б, антифеміністичну настанову, філософія Ніцше справила значний вплив на складання феміністичної ідеології та жіночого дискурсу. Зокрема, Кобилянська використовувала формули Ніцше, з одного боку, для того, щоб змалювати жіночий тип в

перспективі дистанції, «будуччини», а, з іншого боку, - аби іронічно перевернути відомі афоризми німецького автора (як, наприклад, у новелі «Він і Вона»). У творах української письменниці також виділяються три типи жінки, які принципово різняться від ніщевіої системи, оскільки задають цілком інакшу - «жіночу» перспективу оцінки.

1. *Жінка-товаришка*. Це, так би мовити, «жінка каструвальна», яка будує свої стосунки і з чоловіком, і з жінкою на принципах рівноправності. Часто в стосунках із чоловіками вона проявляє власну волю і силу, натомість чоловік - власну слабкість, як це бачимо, зокрема, у випадку Наталки та Орядина («Царівна»).

2. *Жінка-природа, або жінка самодостатня*, емансипована «за інстинктом», є самодостатньою та не вимагає доповнення чоловіка («Природа», «Некультурна», «За ситуаціями»).

3. *Меланхолійна жінка, або «кастрована жінка»*. Вона презентує особистість, позначену самотою і в певний спосіб травмовану нерозділеним коханням, негідним чоловіком, прив'язаністю до матері тощо («Valse mélancolique», «Ніоба», «Через кладку», «Царівна»).

У новелі «Valse mélancolique» (1897), зауважував Маковей, «жіночі типи, які досі займали увагу авторки, скристалізувалися в три жінки; одна з них простодушна доматорка, до котрої належить щастя; друга - сентиментальна, зломана істота, котра гине; і третя - дика, відважна натура, що не дбає про світ так, як гуцулка»<sup>39</sup>. Отже, героїнями твору є, за Маковесем, три жіночі натури - «простодушна», «сентиментальна» і «відважна». Насправді авторку цікавить у тексті не так аналіз різних натур, як типи взаємин між ними. Кобилянська змальовує «вибране» середовище - жіноче «тріо»<sup>40</sup>. Колізії і характери в цій новелі мають свій особливий контекст, що має стосунок до жіночого духовного роману.

У тексті відтворено епізод із життя «трьох товаришок», кожна з яких представляє виразний жіночий тип (а не «натури», обумовлені патріархальними культурними стереотипами, - характеристика Маковея саме такого плану). Марта - «жінка», й мужчин, бо без мужчин - монотонно, - і будемо собі жити по душі. Тоді юрба переконається, що незамужня жінка - то не предмет насміху й пожалування, лише істота, що розвинулася неподілено. Значить: не будемо, приміром, *жінками чоловіків або матерями, лише самими жінками*. Ти розумієш? Будемо людьми, що не пішли ані в жінки, ані в матері, а розвинулися так вповні...» (виділення моє. - Т.Г.) (2,364-365).

Марта, яка є водночас оповідачем і дійовою особою цієї новітньої драми, з її показовою простосердечністю, чуттєвістю й іронізмом, займає таке «місце» в структурі новели, яке можна вважати центральним, і як таке, воно тотожне чоловічому погляду на описувану історію. «Вона панувала наді мною, мов над якоюсь підданою», «я любила її безгранично», «була гарна сама собою», «збудована була прегарно», «любила мене вона й називала своєю "жінкою"» (2, 365), - всі ці визнання Марти щодо «артистки» нагадують стосунки двох закоханих, де Марта «грає» чоловічу роль, яку можна звести до тези «дивитись і володіти». Нова закоханість - «втрійку» - зароджується з появою Софії. Така закоханість (або «зворушення», як безпомилково визначає цей стан Ганнуся) передусім духовного порядку, це, так би мовити, зав'язка жіночого духовного роману.

Нову закоханість (уже типово жіночу ідентифікацію, яка відповідає тезі «віддатися») переживає і Марта: «Не знаю чому, я неустанно дивилася на неї. Мене неначе тягло до неї, неначе силувало віддати їй цілу свою істоту на службу або й ще більше:

Ганнуся - «артистка», Софія - «музика». «Артистка» і «музика», на думку Кобилянської, репрезентують новітній модерний тип жінки, коли натомість Марта втілює «старий», себто старосвітський жіночий тип. Свою товаришку Ольгу Устиянович Кобилянська називала «тою «Мартухою», повною доброти і чуття» (5,342). Таке посилення на «Мартуху» (за аналогією з біблійною Мартою) вказує на особливу роль імени у новелі «Valse mélancolique».

Саме в цьому творі Кобилянська повторює свою мрію про «жіночу оселю». Про цю мрію («своє будуче «Dichterheim») авторка писала і в листі до Стефаніка від 25 липня 1898 року: «Як буду мати 50 років, спроваджуся сюди, значить, т у д и і буду там жити. Се буде Dichterheim, пане Стефанік, і Ви, як не забудете на мене до того часу, можете мене тоді і там відвідувати». При цьому вона згадувала про свою схильність до меланхолії: «Тепер не можу жити на селі, бо в мене дуже много нахлону до смутку і якогось роду «меланхолійної аналізи», але відтак, пізніше, воно буде, може, інакше. Я маю вже дві пречудові товаришки, що будуть зі мною жити. Обі тепер далеко звідси» (5, 351). «Вродженим меланхоліком» називала себе у своєму щоденнику і Вірджинія Вулф<sup>41</sup>, яка, як і Кобилянська, сповідувала ідеал жіночої дружби-любови.

Жіноча колонія, як і сама ідея мистецького житла-спільноти, - типово богемна, модерна ідея. Тому ідея жіночої оселі у Кобилянської зродилася не лише під впливом читання Мар-літ, як зауважує Анна-Галія Горбач<sup>42</sup>, але в підтексті нав'язувалася до ідеалу жіночої дружби-спільноти. Як іронізує Марта, «се була також одна з таких новітніших думок, на які я з своїм "не артистичним міщанським розумом" не могла здобутися» (2,365).

Натомість «артистка» в новелі Кобилянської формулює цю ідею в новомодний спосіб: «Коли останемося незамужніми жінчинами, - говорила (слова "стара панна" ненавиділа), - то будемо також разом жити. <...> Не будемо смішні, не будемо, так сказати б, бідні. Будемо мати своє товариство, розуміється

віддати всю ясність своєї душі, натхнути її тим...» (2, 372). Зауважимо, що всі ці романсові чуття Марти до жінок відбуваються на тлі її «зворушення» щодо молодого професора, в якого вона закохується. Духовний жіночий роман, відтак, перебирає на себе й віддзеркалює еротичні переживання просто «жінки».

Еротичний елемент має у тексті також музика як символізована пристрасть. Гра Софії підкорила «артистку», і Марта зауважує, «перший раз бачила я, як над нею запанувала інша сила, чим її власна, і як вона піддалася їй» (2,381). Сама «артистка» в новелі має виразні ознаки «жінки стверджувальної». Вона не здатна нікому підкорятися, але може одружитися з розрахунку, щоб завдяки цьому ще більше віддатися малярству. Це ніщсеанський тип жінки, яка цілком у згоді з правилами Ніщсе твердить, що «артизм» вбиває любов, що він робить з людей «лише послухачів і статистів». «Се щось таке велике, сильне, що особисте щастя мізерніє перед ним, не в силі вдержати з ним рівноваги в істоті!» (2,375), - переконана вона. Її «каструвальний» жест - перетворення чоловіка, якого б вона покохала, на «живий образ» («Один, і другий, і третій!») (2, 375). І таку настанову вона виконує, повертаючись з Італії з чорношкірим сином. На питання Марти, де її чоловік, вона відповідає: «Чоловік? Я не маю "чоловіка". <...> я покинула його. Але хлопець - мій. Я зароблюю сама на нього, і він - мій. Ніхто не має права до нього, окрім мене» (2, 399). З Ніщсе знову

ж таки перегукується стверджуваний німецьким філософом жіночий егоїзм стосовно дитини.

Утворюючи «викінчене тріо», «артистка залюбилася в ній (Софії. - *Т.Г.*), мов мужчина, і майже задавлювала її своїм щирим, але на її, Софію, істоту забурхливим, заголосним, занадто виявленим чуттям!

А я мовчки молилася на неї. Ганнуса відкривала щодня нову красу в її істоті, а поверховістю її займалася, мов мати дитиною. Чесала сама її довге шовкове волосся, укладаючи його по своїм стилю "antique", придумувала для її класичного профілю осібні ковніри й інші строї, а я без "мотивів" любила її. Ні, обох любила я» (2,383), - зізнається Марта.

Марта - «вроджена жінка і матір», в цій думці обидві - і Ганнуса, і Софія - згоджувалися, твердячи, що царство на землі належить саме таким буденним Мартам-жінкам. На думку Софії, така покора і любов творить «ще неушкоджений новітнім духом тип первісної жінки», «жінки з природи», що пригадує нам біблійні часи. Натомість Софія і Ганнуса могли б стати жінкою і матір'ю лише через любов, і їхній тип був би «вихований». «Воно мусило б статися дальшим розвоєм наших істот» (2,375), - твердить «музика». Щодо себе Софія зізнається: «Я понижила б усіх своєю любов'ю, діти й мужа» (2, 384). Цей тип «музики» і «меланхоліка», однак, нагадує характер жінки «кастрованої». Софія не може жити без «резонатора»-фетиша, на якого вона переносить свою пристрасть - чи це буде чоловік, чи її інструмент (фортеп'яно). У листі до Маковея письменниця то ідентифікує себе зі своїм персонажем, то говорить від власного імені: «Також писала-м, що Софія Дорошенко кланяється Вам і переказує повідомити резонатора, що він не має причини «тріскати», бо наробив би дуже великого лиха - я Вам кажу, дуже страшного лиха!...» (5,321).

Софія пережила нещасливе кохання, чоловік-товариш утік від неї, не можучи перенести «тягар» її любови, і за це вона зневажливо називає його «мужиком» (протиставляючи його «аристократам» духу, до яких імпліцитно вона відносить себе). У такий спосіб Софія стверджує власний жіночий аристократизм. У своїх чуттях вона наклала на себе «упряж», прагнучи досягнути гармонію духу та перенести її в музику. «Панувала над собою, мов найсильніший мужчина», говорить в новелі. І все ж її «кастрованість» (себто залежність від чоловіка і від любови) очевидні: вона травмована «*пониженням себе самої перед негідною людиною\**» (2,388). У своєму жіночому ідеалізмі вона була абсолютною («він був сином, для якого сотворила мене моя мати») (2,389). «Є рід любови в жінок», - зізнавалася вона, - «на якій мужчина ніколи не розуміється. Вона для нього заширока, щоби зрозумівся на ній. Таку широку любов, що мала мене вповні розвинути, ні, розцвісти мене мала, віддала я йому» (2,389).

Отже, «кастрована» жінка в патріархальному суспільстві, за Кобилянською, це насамперед упокорена жінка. «Він навчив мене ненавидіти і задавив цілу мою істоту від голови до стіп упокоренням. Був першим, що дав мені відчути поганість покори. Від часу до часу відчуваю на своїй душі ту брудну пляму і, мабуть, не змию її ніколи» (2,390-391). Відтак, усі жінки у

Інфантильність і еротизм часто переплітаються у творах Кобилянської («Царівна», «Impromptu phantasie»), і посередником при цьому є материнський образ. У новелі «Царівна» Наталка, зокрема, пригадує, що «він (Орядин. - *Т.Г.*) гладив моє довге ненависне волосся лагідно-лагідно, *мов мати*, ніжною, люблячою рукою і що говорив тихим здавленим голосом якісь успокоюючі, добрі, а zarazом - боже! - і чудно роздразнюючі слова»

творах Кобилянської, які переживають «покору», виявляють ознаку своєї «кастрованості». Так і Василь Орядин, стаючи «покірним», викликає прикрість і навіть ненависть у Наталки («Ненавиджу це чуття, а тоді, коли кориться, ненавиджу й його» (1,211). Покора асоціюється з кастрацією.

Така символіка допомагає ще раз перечитати новелу «Покора» (1897). В листі до Маковея Кобилянська розповідає про реальну пригоду та ті відчуття, що стали основою твору. Молода циганка років 20-22 та двоє дівчаток 4-6 років жебрали на подвір'ї в Кобилянських. Був травень. Кобилянська винесла для них старий одяг, і старша дівчинка з вдячності поцілувала руку, «але не там, - пише Кобилянська в листі, - де люди звичайно цілують - лише трохи вище під рукав...» (5,305). Мати натомість зі складеними на грудях руками «склонилося низько-низенько до землі - дякувала, віддаючи знов свою покору» (5, 305) (лист від 8 жовтня 1897). «Не люблю, як мене хто в руки цілує, не люблю взагалі поцілунків...» (5, 305), - зауважувала Кобилянська. І ще і ще раз поверталася до того дитячого поцілунку («як кусничок оксамиту на руці», «оксамитний браток») та «розкішно-щасливих» очей дитини. Фантазуючи, письменниця говорить, що хотіла, щоб дитя ще раз прийшло навесні і поцілувало. «Але не в руку під рукав. В самі уста нехай би поцілувало мене, своїми дрібонькими, теплими, непорочними устонами... оксамитними братками тими пречистими (я ніколи в житті не цілувалася з ніким) - раз і другий, і третій...» (5,306).

Такі еротичні фантазії на тлі невинності самої Кобилянської зрозумілі, оскільки в цей час вона глибоко захоплюється Маковеем. Дитячий «поцілунок в губи» - антитеза «покорі» матері. Символічно цей жест також сигналізує про переборення стану «кастрованої» фемінності. Ідею рівності, зокрема й жіночої, вкладала Наталка Верковичівна у своє змагання до «полудня людськості, до вищого чоловіка». «Розуміється, кожна і кожна одиниця (думала я собі) мусила би сталити свої сили, перемагати і себе, щоби розуміти життя пануюче, і брідилася прикметами невольничими» (1,373).

Але несвідомо таке змагання оберталось нарцисично-мазохістською рефлексією, як і у випадку Наталки та Орядина, так і в ситуації, описуваній у «Покорі». Адже поцілунок з дівчинкою, як у дзеркалі, повертав Кобилянську до її власного дитинства (до еротичного нарцисизму дівчинки-німфетки, який виразно можна простежити в її дівочих щоденниках) та віддзеркалював її теперішню (дорослу) невинність. Так відбувалося ототожнення об'єкта і суб'єкта: оповідач насолоджується, ідентифікуючи себе водночас з дитиною і матір'ю, паном і жебраком. У листі до Маковея, майже дослівно переповідаючи цей епізод, письменниця закінчила його згадкою про покору і про матір: «Поплило хто знає куди... і не прийде. І виросте з нього така сама пальма, як його *мати*... висока, тоненька... з сумно закрощеними очима - і буде *коритися*. Вивчиться складати руки наохрест і кланятися низько-низенько за шмати» (5,306) (виділення моє. - *Т.Г.*).

(1,163-164) (підкреслення моє. - *Т.Г.*). В оповіданні «Доля» Марія так само почуває любов-довіру до «редактора» і зауважує: «І не була се довіра від сьогодні до завтра. Вона була така сильна, і поважна, і правдива, що могла б її порівняти хіба з довірою до своєї матері»<sup>43</sup>. У артистично-літературній практиці на межі 20 століття материнство втрачає репродуктивну символіку і натомість стає образом еротичним і сексуальним. Саме такий



образ є елементом еротичного кічу art modern (Густав Клімт, Арнольд Беклін). Про останнього Леся Українка відгукувалась: «Бачила я на виставці знаменитого Бекліна, нехай мене повісять його поклонники, але я, далекі, не розумію, на чім держиться його слава. Що тут *нового?* Дерев'яні центаври, бридкі сатири, голі жінки...» (Л.У. 11,13). А побачивши ілюстрації Бекліна в журналі «Будучність», писала: «Хтось прислав "Будучність" - чудне воно! І як відноситься Бекліні до українського ідеалу?...» (Л.У. 11,131). Натомість символістсько-алегоричні образки Кобилянської («Матибожа», «Рожі», «Поети», «Сліпець», «Через море») втілюють класичні зразки сецесійного кічу.

Образ матері, який пам'ятає Наталка, - саме сецесійно-кічевий. «Довге-довге волосся її було цілком розплетене і вкривало її стать золотим плащем майже до землі. Вона піднялася на пальці, щоб уломити мені галузочку цвітучої акації, - і так бачу я її донині, так, як спинається на пальці, з піднятими вгору руками, в якійсь легенькій одежі...» (1,158), - творить героїня меланхолійний образ матері і підсвідомо асоціює себе з ним. Такий материнський образ стає втіленням жіночої сексуальності, як на «образку» «Блудне світло», що його Наталка повісила над ліжком у своїй «чоловічій» з виду кімнати.

Той «безсоромний образ», в передачі інших, старосвітськи налаштованих свідків, «представляв цілком неодягнену жінчину, обвиту лишень у якийсь серпанок, як вона ніби летить лісом, а в руках, піднесених високо вгору, держить якесь світло. Голову звернула позад себе, щоби бачити, чи за нею хто не слідить, а сама усміхалася приманюючим усміхом, мовби й на тім ніхто не розумівся» (1,320). Іван Марко зауважив Наталці, що «вона подібна коло уст до вас» і попросив «образок» собі в подарунок. Таким чином, любовне чуття опосередковано кічевим жіночим образом, базованим на естетиці материнського тіла.

На приналежність персонажів Кобилянської до материнського поля вказує і «поцілунок у губи», що символізує жіночу близькість і рівність. Зауважимо, що «поцілунок у губи» - це суто жіночий привілей у творах Кобилянської, фігура особливого жіночого дискурсу. У «Некультурній» гуцулка прив'язалася до пані, «мов дитина, а коли її одного разу не було довгий час дома і вона побачила її відтак несподівано на дорозі, з превеликої утіхи поцілувала її, на велике здивування пані, в самі уста!» (2,329). Так само з поцілунком асоціює «артистка» прихильність-неприхильність до Софії («Valse mélancolique»). Навіть вампірна румунка цілує Наталку Верковичівну, але потім той «нещирий» поцілунок стирає Оксана, її товаришка. «Ходіть сюди, нехай зберу поцілуєм назад те трійло, що вона (румунка. - *Т.*) зложила своїм фарисейським поцілуєм на ваші чисті уста, і не давайте їй ніколи цілувати», - говорить Оксана. «Я схилилася удруге, і наші уста злучилися довгим щирим поцілуєм» (1,340), - оповідає Наталка.

### Меланхолійний дискурс

Той тип еротичного жіночого дискурсу, який розгортає Кобилянська у новелі «Valse mélancolique», у «Царівні», «Покорі», вбирає в себе елементи мазохізму, нарцисизму і гомоеротики, і його можна назвати меланхолійним. Окрім гендерних, він має національні конотації та нав'язується до материнського архетипу. Скажімо, героїня «Царівни» бачила

печать меланхолії на всьому «недокінченому», а її ненастанна туга і бажання «виповнитися» мали меланхолійну ознаку («Понура, ненаситна туга володіє мною, і дух мій утомлений, хоч не сотворив нічого. Він лише мучився і побивався об якийсь мур, котрим мій світ обведений. Я хотіла би чогось... не знаю ясно, чого... що мене вдовольало би або що мене зробило би сильною, могутньою!...» (1,116). Меланхолія властива цілим народам, зауважує Наталка, і говорить, що ненавидить ю<sup>44</sup> «цей тон вічної туги» як у людей, так в ментальності цілих націй («наприклад, одностайний тужливо-хорий усміх на блідім лиці нашого народу») (1, 215).

Джерело такого настрою - пасивізм і пасивність - «з самого жалю за минушиною ми вже ослабли, а жалібна мелодія, що дзвенить у нашій душі і котру ми так добре розуміємо, заколисала всі наші сили до немочі», - говорить Наталка, ця «донька українсько-руського народу» (1, 215). Культурологічно й ментально прив'язаність до минулого, «наклін до терпіння і туги» (1, 215) відповідають владі материнського архетипу і є джерелом меланхолії. Отож, і ментальною, і національною прикметою її героїнь стає меланхолія. Сумовитий настрій українців, меланхолійність українських пісень, зараженість жінки «безсиллям» у житті суспільному і психічному та гостре відчуття кризи статі (зокрема, маскуліної) обмежують духовний простір «нової жінки» у Кобилянської. Остання зізнається матері та родичам: «...надіялися бачити мене жінкою, матір'ю і попадею, і воно було б, може, вийшло на добре, отак, як ви це хотіли; але тепер я стою перед тим усім, мов який упавший ангел, небеса йому зачинені, земля замало небесна, і ціле його щастя - то його ангельські крила. Зоставте мені меланхолійне щастя, - воно для душі» (3,130).

«Задля чого так меланхолік любить самотність - задля задоволення чи болю? Задля обох»<sup>44</sup>, - риторично випитував меланхоліка Роберт Бертон у своїй блискучій «Анатомії меланхолії» (1621). Меланхолія - стан, який здавна приваблював увагу філософів і лікарів, а саме трактування меланхолії в різні часи пов'язувалося з ментальною хворобою, відьомством, геніяльністю, віщуванням тощо. Вже Арістотель дивувався, що всі визначні люди в філософії, державному правлінні, поезії і мистецтві - меланхоліки. Авіценна твердив, що меланхоліки люблять уявляти себе королями, вовками, птахами або мистецькими інструментами. Бертон визнавав, що вони мають схильність до писання, аніж до говоріння.

В нові часи меланхолія приваблює особливу увагу психоаналітиків. Згідно з Фройдом<sup>45</sup>, меланхолія виникає як наслідок горювання чи розчарування, викликаного втратою предмета (об'єкта) любови, - це може бути не лише померла людина, але рід, земля, батьківщина, свобода, і ця втрата насправді обертається проти самого суб'єкта - він втрачає себе, розчаровується, його самооцінка падає. Психоаналітичний механізм меланхолії полягає у тому, що об'єкт любови привласнюється (або, як Фройд говорить, інкорпорується) індивідом, стає його власним его. Звільнене лібідо, бажання, пов'язані з улюбленим предметом, при цьому переносяться не на інший предмет, а на власне «я». Внаслідок такої ідентифікації розчарування й презирство спрямовано на самого себе, що заступає об'єкт колишнього замилювання. Амбівалентне почуття любови-презирства

до «я» пробуджує нарцисизм, а самопрезирство і тортури, спрямовані нарцисичним індивідом на самого себе, дають на солоду і можуть мати садистський ефект.

Меланхолійний стан героїнь Кобилянської в певному сенсі стає атрибутом процесу модернізації України, яка еротизується і фемінізується у творчості Ольги Кобилянської. Відтак сум і меланхолія засвідчують руйнування народницької ідеалізації народности, етносу, минулого. Меланхолія засвідчує тут момент розриву з материнським тілом нації, роду, землі. Прикметно, що у XIX столітті не лише українська, але й ірландська нація так само асоціювалася із землею, матір'ю, іншими словами, з селянською Ірландією. Залишити останню, піти у світ, відірватися від матері (інакше існує загроза інцесту) - такий шлях модернізації ірландської нації зустрічаємо, приміром, в «Улісі» Джойса (мотив жінки-годувальниці, молочниці). Меланхолія - як ситуація розриву з материнською основою народности - стає й у творчості Кобилянської ознакою модерного стану.

В иайзагальнішому сенсі феміністичні й патріотичні розчарування Кобилянської породжували меланхолійний стан її героїнь. Як особа, поставлена в лімінальну позицію щодо «свого» і «чужого», письменниця гостро відчувала розбіжність між «мужицтвом» і «європейством», а нереалізованість України як модерної нації уподібнювала власній нереалізованості. Кобилянська, як відомо, постійно скаржилася на відсутність умов для творчості, обов'язки прив'язували її до родини, до господарства, до сталого місця. Вона не мала змоги вчитися, подорожувати, не могла переступити моральні та сімейні бар'єри та віддатися «вільній любові», любила «культурні» нації, але свідомо лишалася зі своєю, в українській літературі почу-  
10\* ваючи себе «чужинкою» (про що їй неодноразово нагадували).

Заздрість і свідоме переборення подібних перешкод породжували амбівалентність: вона «любила» народ і водночас «не любила», прагла бути «новою жінкою» і задовольнялася життям «без подій», її героїні, повні діонісійської сили, одержимі «будучністю», бачили себе «царівною», але обмежувалися роллю «товариша», «виховника», «меланхолійної жінки». У віці 25 років щоденникові записи Кобилянської не раз показують її самозневагу, образу й заздрість до культурно «вищого» буття. «Я - нікчема, нікчема, нещасна, розтоптана, роздерта нікчема. Тих, за кого я стою вище, я зневажаю і ладна вбити, бо вони страшенно підлі й обмежені, а тих, хто стоїть вище за мене, озброєних знаннями і впевненістю, я ненавиджу, бо не зможу зрівнятися з ними, бо я приречена жити в злиднях і спілкуватися з ляльками!»<sup>46</sup>, - записує вона.

Меланхолія - сум, жаль - народжувалися з відчуття «неповноти», нереалізованості, між тим, амбівалентність психології меланхолійної жінки викликала й посилювала її нарцисичні ідентифікації. Останні були пов'язані з владою материнського образу. З погляду психоаналітичного особливу травматичну роль несе в собі розривання первісної діади матері-і-дитини. На цьому наголошували Мелані Клайн та Юлія Крістева. «І для чоловіка, і для жінки, - твердить, зокрема, Крістева, - втрата матері є біологічною і психічною необхідністю, першим кроком до того, щоб стати автономними»<sup>47</sup>.

Тоді, коли символічне роз'єднання («вбивство») матері не здійснюється - через соціальні або індивідуальні моральні заборони - материнський об'єкт переноситься на власне «я», а індивід потрапляє під владу меланхолійної туги, що відбиває також тяжіння до смерті. Зокрема, у жінок така меланхолійна туга має нарцисичну рану, що нагадує про розрив з матір'ю<sup>48</sup>. В підґрунті такого нарцисизму - одностатева (жіноча) ідентифікація. Адже об'єктом любови для жінки залишається фемінна особа (мати), любов не переноситься повністю на інший, окрім матері, об'єкт, звідси - можливість нарцисичної і гомосексуальної чуттєвості.

На зв'язок меланхолії з нарцисизмом і гомосексуалізмом вказував свого часу і Отто Ранк, підкреслюючи, що «гомосексуальний об'єкт любови первісно вибирається з огляду на нарцисичну настанову щодо свого власного образу»<sup>49</sup>. Натомість Юдит Батлер твердить, що меланхолійна структура з'являється як наслідок відмови від гомосексуального вибору. «Якщо гетеросексуальне заперечення спричиняє меланхолію і якщо меланхолія діє через інкорпорацію, тоді відмова від гомосексуальної любови виявляється через культивування опозиційно визначеної гендерної ідентичності», - твердить вона<sup>50</sup>.

Прикметно, що психоаналітично «меланхолійна інкорпорація» є процесом амбівалентним. З одного боку, вона допомагає відділити себе від батька (матері), і втрата родичів тої самої статі спричиняє розвиток статевої відмінності і гетеросексуального бажання. Але, коли розрив з батьком чи матір'ю гальмується або затримується, виникає і розвивається меланхолія, а одностатева психічна й тілесна інкорпорація стимулює гомосексуальні ідентифікації сина чи доньки<sup>51</sup>.

Материнська і фемінна прив'язаність Кобилянської були дуже сильними. В одному з листів до Маковея письменниця неохвально відгукується про жінок, що мають «великий потяг до чоловіків», натомість признається в любові до «цілком простих жінок» («прив'язуюся до них <...> з чуттям, в котрім прячеться щось навіть з пожертвування») і говорить, що «образовані і тонко відчуючі жінки є для мене ідеалом» (5, 355). Водночас і у щоденниках, і у творчості Кобилянська культивує протилежну гендерну ідентичність - тип аполонічно збудованого «дужого чоловіка» («Я люблю ідеальні постаті, які творить моя душа, - зізнається авторка у щоденнику, - палкі, дужі чоловічі постаті з гордим осяйним чолом і невинними устами...»)<sup>52</sup>. Цей тип можна вгадати у багатьох чоловічих образах письменниці. Коли вірити Фроїду, у випадку, коли вільний вибір жінкою об'єкта лібідо зазнає перешкод, він часто здійснюється «за нарцисичним ідеалом чоловіка, яким дівчина хотіла б стати»<sup>53</sup>.

Так само важливу роль у житті Кобилянської відігравала мати. Донька часто зізнається, що живе заради матері. Доля перетворила її на слугу матері, а в часи, коли вона хворіла, пише Кобилянська в одному з листів, «я мала в ній малу дитину, котру мусила-м доглядати і власноруч годувати» (5, 587). Після смерті матері у 1906 році вона зізнається, що мати була її «найщирішою приятелькою», сама ж вона була настільки слаба, що «навіть на похороні своєї дорогої матері не була» (5, 590).



Феноменологічною підставою жіночого платонічного роману, розіграного у «Valse mélancolique», також є материнський архетип, зокрема, уявлення про материнське, себто «безбатьківське» походження світу. Героїня «Valse mélancolique» Софія переповідає: «Бог сам всюди не міг бути, і тому сотворив матерів», - каже одна арабська пословиця. - "Матері не могли всюди самі бути і сотворили доньок і синів. Синів для доньок, а доньок для синів» (2,389). Рефлексією подібного материнського міту стала ідея жіночої спільноти, прообразом якої в житті були, зокрема, стосунки Кобилянської з різними жінками, зокрема, з Лесею Українкою.

Цікаво, що «Valse mélancolique» нагадував про реальних осіб. Кобилянська писала Маковееві, що її тип - це Софія («Се моя історія»). Натомість образ «артистки» - очевидно, збірний, хоч він найбільше подібний до товаришки її дівочих літ Софії Окуневської («вона студіювала в Швейцарії, а крім того, побувала й подорожувала в Італії, була у Львові, у Відні», пізніше згадувала письменниця (5,221)). Але для цього характеру важливі також російські (східноукраїнські) асоціації. Наприклад, Кобилянська була дуже невдоволена з того, що ім'я її героїні редакція «Літературно-наукового вісника» змінила з «Анюті» на «Ганнусю». Вона не приховувала свого розчарування і писала в листі до редакції, що «ім'я Ганнуса відповідає до файної покоївки, до наївної молоденької попадяночки або до якої-небудь ідеальної селяночки, але не до артистки модного стилю! Взагалі воно противне своїм звуком до цілого настрою праці...» (5, 311). Очевидно, Кобилянська стилізувала цей характер під російський (чи східноукраїнський) емансипований жіночий тип. Саме з Росії їхали курсистки вчитися до Цюриха і Женеви, і часто саме вони ставали прототипами емансипованих героїнь Ібсена чи Гавітмаа<sup>54</sup>.

### Роман виховання: жінка-товариш

Кобилянська була глибоко перейнята творенням вихованням «вищого» культурного типу і чоловіка, і жінки. Такий «вищий» тип вона співвідносила з ідеалом Краси, естетизуючи його; при цьому вона несвідомо надавала йому платонічного еротичного забарвлення. Сама вона переймала на себе місію виховника і творила навколо себе середовище товаришів-чоловіків, товаришок-жінок.

Ніцше говорив, зокрема, про те, що «досконала» жінка може існувати, хоча це швидше явище нарсицичного характеру («чоловік шукає ідеалізованого чоловіка, жінка - ідеалізованої жінки, тобто, обоє прагнуть не доповнення, а завершення своїх власних переваг»<sup>55</sup>). Він уточнював: «Досконала жінка - вищий тип людини, аніж чоловік, але й значно рідший»<sup>56</sup>. Останнє відбиває глибинний іронізм Ніцше стосовно «нової жінки». Весь перехід до декадентської чуттєвості Ніцше теж був схильний пояснювати фемінізацією модерної свідомості, з одного боку, і маскулінізацією жінок, з іншого боку, адже можна, твердив він, за допомогою виховання протягом кількох століть зробити з жінки все, що завгодно, навіть чоловіків<sup>57</sup>. За відсутності Заратустри «рідко подибуєш тут справжнього мужа: отож їхні жінки стають мужоподібними. Адже жінку в жінці звільнює тільки той, кому не бракує мужності»<sup>58</sup>, - такі й подібні афоризми Заратустри живили естетико-культурну і суспільну свідомість кінця 19 століття, включно із Франковою

характеристикою Лесі Українки як «одинокого чоловіка на всю соборну Україну».

Отже, в модерному суспільстві «людського, занадто людського» жінка переймає на себе виразні чоловічі ролі, професії, моделі поведінки, і, зокрема, навіть привласнює таку традиційно чоловічу форму спілкування як дружба. Заратустра був досить скептичним щодо жіночої дружби: «Надто довго у жінці чаївся раб і тиран. Тому жінка не здатна на дружбу: їй відома лише любов». Далі він, однак, поширює свій скепсис і на сучасників-чоловіків: «Ще не здатні жінки до дружби. Та скажіть мені, чоловіки, хто з вас до дружби здатний?»<sup>59</sup>.

У «Царівні» хорват Марко, якого героїня асоціювала з «вищим» типом людини («наскрізь аристократ у чувствах і справдішній чоловіколюбєць»), вперше називає Наталку Верковичівну «товаришем» (для Орядина й Лордена вона була «царівною», «русалкою», «Лорелай»). «Одинокий товаришу мій! - сказав і стиснув мою руку по-мужеськи» (1,317). Сама кімната Наталки в переказах «добропорядних» міщан - «то чисте вар'яцтво. Жіноча, себто дівоча кімната з чисто мужеським характером, мати божа!» (1,319).

Конотації «чоловічого» і «жіночого» у повісті переважно полярні. Іван Марко ототожнює любовну чуттєвість із жіночою слабкістю: «Тут у вас я зніжнів, як жінка, зм'як; ще якийсь час, і різна неміч вчепилася би мене, заким би я це й помітив» (1, 284). Орядин, зі свого боку, говорить, що домінантою жіночою є «минушість», натомість «в мужчин переважно будучність на оці» (1, 367). Власне вся історія Наталки, яка занадто перейнята ідеалом «будуччини», не є типово жіночою, чи не тому рецензенти-чоловіки намагалися підкреслити у ній (історії) саме непослідовність традиційного жіночого роману чуття. Усі раціональні рефлексії, так само як ідеал товариськості-любові, якого шукала Наталка, натомість вбивали чуттєвість і перетворювали повість на роман виховання<sup>60</sup>.

Це й роман мав не лише персональний, але й національний виховний підтекст. Йшлося про виховання модерного національного індивіда. Героїня мріє «сотворити щось таке, що поривало би» «масу» і картає останню, бо «та маса з самого очікування і невільничої податливості запала в нидіння. Чому в нас так мало гордості й відпориї сили, так мало нахилу до величчя, так мало поривів до могутності?» - роздумує вона (1, 368). Цей романтичний патос перетворення пасивної маси народної різняється від знову ж таки Ніцшевого оскарження влади «маси». В українському контексті подібні ідеї розвинув Дмитро Донцов. Як зауважує Михайло Сосновський: «У «Націоналізмі» Донцов дав образ «сильної людини», яка нагадує «надлюдину» Ніцше», і «нав'язав до "філософії сили" німецького філософа»<sup>61</sup>.

Прикметно, що волонтаристська концепція Донцова - літературного походження, прообразом її стала творчість Лесі Українки. У статті «Поетка українського рiсорджiмента» (1922) він, зокрема, трактував мотив волі у творчості Лесі Українки як метафізичний волонтаристський принцип: «воля хоче не тому, що відчуває брак чогось і бажала б цей брак усунути, лише безпричинно; і лише тому, що вона хоче, відчуває вона як брак те, чого випадково хоче, чого ще не осягла». Саме волонтаризм Лесі Українки, на його думку, ставав ознакою

модерної нації («її поезії се був крик нової нації, що, нарешті, знайшла в собі абсурдну, спонтанну волю до чину, ентузіазм тогочасної і фанатичну віру в велике чудо»<sup>62</sup>.

І Кобилянська, і Донцов перетинаються у своїх поглядах на те, що нація має бути модерною, культурно виробленою. Для Донцова йшлося при цьому про вихованій, культурою набутий спадок, а не природну (родову) аристократію. Основою такої мілітарно-маскулінної культури мало служити «лише угруповання типу ордену, чину»<sup>63</sup>. І хоча Кобилянська так само говорила про «виховану» аристократію, у її ранній творчості ідеал «вищої» культури мав фемінний характер. Вона також сприймала культурософські й естетично-виховні ідеї Ніцше, а не філософію влади, як Донцов, і прикладала їх і до жінки як індивідуальності, і до народу. «Я любила народ, і люблю його до сьогоднішньої хвили, і дивлюся на нього тими самими очима, що на деревину, цвіт і всю живучу часть природи. *Одна неестетичність* його, будь у словах, будь у пове-деї чи в привичках, разить мене, але в суті речей - гей, яке багатство, яка свіжість, яка глибін криється, який гарний ма-теріал на будучність!» (5,239), - твердила вона.

Виховна функція та ідея перетворення природи (що з нею асоціювалася селянська маса, «народ») на «вищу» культуру, яку розгортала у своїй творчості Кобилянська, швидше відповідали культуротворчій ідеології «хатян» (М.Шаповал, М.Євшан, А.Товкачевський). Навіть і пізніше, вже у празький період 20-х років, колишній «хатянин» Микита Шаповал (Сріблянський) буде речником ідеології трудової демократії і так само покладатиме велику силу на культурне виховання «органічної» маси, а не вольовий експеримент «сильної» людини. «Політичну акцію, - писав, зокрема, Шаповал, - вести треба відповідно до стану органічних сил народу, весь час намагаючись перетворити потенціальну енергію індивідів у кінетичну енергію національного колективу»<sup>64</sup>.

В останній своїй повісті «Апостол черні» (1926-28)<sup>65</sup> Кобилянська, поетизуючи силу і воюю - «апостола меча» та пере-сипаючи текст аллюзіями на римську історію (головний герой повісті - Юліян Цезаревич), а також розглядаючи націю як гармонійний і диференційовано функціонуючий механізм<sup>66</sup>, резонує з риторикою і «вісниківців», і Шаповала. Мілітарна риторика Євгена Маланюка, Олега Ол ьжича, Дмитра Донцова несвідомо відтворює у цій її останній повісті. Але було в ній і щось властиво авторське - побороення материнської «м'якості» і меланхолійності та наголос на виховній ролі жінки.

На ювілеї 1927 року Степан Смал-Стоцький навів слова з листа Кобилянської, де вона обстоює особливу роль жінок у справі творення *української культури*. Останню вона асоціює не лише з націоналізмом (очевидно - національною свідомістю), але і з тим, що «народ повинен здобувати Європу, цебто цивілізацію в своїй хаті, в своїй душі». «І жінок нам треба - не ляльок, а героїнь, - писала Кобилянська, - героїнь в хатнім господарстві, в вихованні дітей, що б могли в данім разі і батьків заступити, героїнь, що, покинуті своїми чоловіками, держались би на п'єдесталі чистоти, моралі і знали би лиш одну ціль - не себе, не своє вибагливе "я", а свої діти»<sup>67</sup>. Отож, Кобилянська фактично відкидає ідеали жіночої емансипації, платонічної дружби-комунікації, а меланхолію «високої» фемінної

культури підмінює героїчним ідеалом матері-виховательки, яка може навіть «заступити» батька.

Творчість Кобилянської, і, зокрема, святкування 40-ліття її письменницької діяльності у 1928 році, інсценізоване як національне свято, проявили гендерний підтекст української модерної культурософії «чину», зокрема, її виразно маскулінний ідеал. Скажімо, Маланюк виступив у Празі з доповіддю «Жінка в творах Ольги Кобилянської» - імовірно, це перечитання творів письменниці резонувало (а чи й стимулювало) його власні гендерні імплікації щодо образу нації-України. Остап Грицай, зі свого боку, заговорив про брак «чину», себто героїчного й войовничого патосу у творчості Кобилянської, у такий спосіб віддзеркалюючи на тлі її меланхолійності ідеали войовничого волонтаризму, якими була перейнята критика «Вісника»<sup>68</sup>. Отож, меланхолійність Кобилянської асоціюється у цій критиці зі слабкістю ідеалізму й індивідуалізму, а ще - із посяганням на традиційний міт «матірньої землі». Проголошений Кобилянською розрив із землею («Земля»), на думку критика, суперечить природі «народу», бо лише через зв'язок із землею хлібороб має «добувати культури й просвіти».

На зміну меланхолії «фемінної» культури, народженій на зламі 19 століття, прийшла героїзована культура міжвоєнного періоду. «"Сва чи емансипантка - між цими двома типами мусите вибирати!" Так, ніби-то й один, і другий вже не перестає рився смертельно»<sup>69</sup>, - так глумливо відкидає, наприклад, Олена Теліга у 30-х роках 20 століття феміністичні ідеї, що їх проповідувала Мілена Рудницька, яка фактично підхопила й розгорнула теоретично і політично тезу Кобилянської про культурну самоцінність жінки і право «бути собою». «Сучасна емансипантка», - твердила Рудницька у 20-х роках, - переконана, що «жінка завдяки своїй відмінній психічній структурі може творити *нові* вартості у царині матеріальної і духової культури, що вона є покликана збагатити її новими цінностями, яких не в силі сотворити мужчина»<sup>70</sup>. Зрештою, погляди Рудницької так само еволюціонують, і вже через десять років вона обстоює передусім громадянську місію жінки-матері у процесі творення української нації. «В наших очах *українська мати - це "mater patriae", мати батьківщини, мати Народу"*», - говорить вона.

Теліга була ще категоричнішою - її ідеал жінки визначався під впливом ідеалів «літературного імперіалізму» Лондона, Кіплінга, Моема і був спрямований на те, щоб забезпечити «подругу» «найбільшому мужчині». Такий ідеал «прекрасних жіночих образів» для Теліги - «з'єднання жіночості з мужністю, а коханки з товаришем, що робить з них правдиву людину і прив'язує до них мужчину»<sup>72</sup>. Твердячи, що «жінка в кожній нації є такою, якою її прагне мужчина», авторка поетизує у власних віршах і підносить публіцистично культ нової жінки-українки, яка буде «дивитися на чоловіка, дітей, а головне на саму себе, не лише як на сторожів домашнього вогнища, а передусім - як на сторожів цілості, щастя і могутності більшої родини - нації»<sup>73</sup>.

Кобилянська найбільше близька до ідеалу героїчного «чину» у своїй «празькій» повісті «Апостол черні», де старий Цезаревич твердить, що нова Україна потребує «нового чоловіка» і «нову жінку», його доньки заклопотані тим, що вони «лиш робітниць-бджоли, не призначені до вищих функцій», як, наприклад,

«будування держави», а його син Юліан Цезаревич стає «апостолом меча» та, одружуючись із польською шляхтянкою,

## Андрогин: гендерно-культурна утопія

### Привласнення ніцшівської іронії



У новелі «Він і Вона» Кобилянська іронізує над можливостями взаємного порозуміння статей. У тексті, що має характерний підзаголовок «гумореска», цілком у дусі модерного іронізму відтворено озвучену внутрішніми голосами *Його* та її історію порозуміння закоханих. Ця історія є водночас авторським коментарем на тему взаємного зацікавлення чоловіка і жінки. А ще - прихованою іронічною полемікою з Ніцше. Як мотто, до оповіді взяті слова Ніцше з розділу «Про старі і нові скрижалі» («Так говорив Заратустра») - «людина є щось таке, що його треба побороти» («Der Mensch ist etwas was Überwunden werden soll»). Ця теза є основним морально-психологічним ключем твору, який вказує на приналежність героїв до «ніцшеанства». Скажімо, *Він* пересипає свої внутрішні монологи ніцшівськими характеристиками «бабів» - народу «ограниченого», «дитинного», «повного самолюбства», та іронізує над дівчиною, яка впала йому в око під час прогулянок. *Вона*, подумки виправдовуючись перед «ним», якого теж помітила, заспокоює себе тим, що не «грає оцю інтересну роль тому, щоб звернути на себе увагу», а хвора і тому мусить ходити на прогулянки.

У гуморесці Кобилянська не лише послуговується фразами Ніцше, але й «грається» з його ідеями. З одного боку, вона насичує монологи чоловіка антифеміністичними висловлюваннями німецького філософа, з іншого, передає йому ж ідеалістичні вислови Заратустри, як, наприклад, «той сатана Ніцшів» «правду каже, коли впевняє, що то велична річ бути завжди вдвох» (1, 438). Вся оповідь насичена розмовами, голосами «чоловіків» і «жінок», дискусіями, якими повнилася тогочасна преса й художня література, щодо антагонізму смаків та культурного рівня чоловічої і жіночої статей.

Зокрема, Кобилянська вкладає в уста чоловіка популярний закид щодо обмеженості жіночого «читання»: «читають заголовки книжки, відтак кінець, а наостанку - дві-три картки з середини. Саме ту сцену, де він освідчується їй. Впрочім, се для них і в житті найважніше. Тенденція, провідні ідеї тощо не існують для них» (1, 438). Характерно, що Кобилянська таким чином пародіювала дискурс соціологізму, що йому віддавали перевагу, скажімо, Іван Франко, Михайло Павлик, Осип Маковей, які абсолютизували власний соціологічний напрям у літературі і відхиляли та критикували ті властивості, які можна вважати прикметними для жіночої белетристики. Дівчина (*Вона*) натомість бавиться феміністичними ідеями а ля Саломе про обмеженість подружжя, що є лише прихованою формою власності («мати когось уже раз назавсідди, бачити когось

лишається українцем і патріотом.

завсідди, мати те пересвідчення, що той хтось належить нам справді і нічо не видре його від нас, - все те не збільшує любови!» (1,439). Хоча Ніцшів Заратустра також є авторитетом для *Неї*: ідеальне подружжя, на її думку, могло би реалізуватися, коли «настануть Ніцшеві Übermenschen, ті його сміючіся льви» (1,439). Про останніх, як про людей майбутнього, у Ніцше в розділі «Привітання» сказано: «Тут у горах я чекаю інших, ширших душею і міцніших тілом: повинні прийти усміхнені леви!»<sup>1</sup>.

Ніцшеві фрази стають лейтмотивами в ході розгортання дії. *Вона* хотіла перекладати текст «Як говорив Заратустра». *Вона* тішиться словами останнього про те, що людина є щось таке, що його треба побороти, і, припасовуючи ці слова до себе, вірить, що її поборє смерть. *Він* натомість повторює відому цитату з Ніцше про «жінку» й «батіг»<sup>2</sup>. Гумореска як форма зображення «розігрує» цитати Ніцше і дегероїзує, деідеалізує їх. «Не знати, чи вона знає нашого модного пророка, приміром, його «Also sprach Zarathustra». Одушевлятися ним не повинна, бо він каже на однім місці: «Як ідеш межи жінки, то не забудь батога» (1, 441), - демонструє *Він* свою модерну заангажованість. Його чоловічий шовінізм, базуючись на словах Заратустри, фіксує, що жінки занадто «ніжна раса», «ніжна, тиха істота», і «коли вони не в однім невикінчені і недозрілі, то винуваті в тому лиш ми самі - їх пани і їх оборонці» (1,441).

На такі власницькі чоловічі забаганки *Вона* відповідає іншими словами Заратустри: «Dein Mund ist nicht für meine Ohren!» (*Твоя мова не для моїх вух!*). Ці ж слова, але у зворотному порядку: «Meine Ohren sind nicht für Ihren Mund!» (*Мої вуха не для ваших уст!*) повторює і *Він*. Маємо цікаву мовно-семантичну інверсію цієї фрази. Відома французька феміністка-психоаналітик Люс Ірігарей, досліджуючи мову нервово-хворих (зокрема, істеричних) пацієнтів, помітила, що в чоловічому мовленні звичайно наголошується «Я», стосунок до самого себе і непряме запитання. У жіночому мовленні, навпаки, центром виступає не «Я», а «Ви». Жіночість, отже, зводиться до того, що стверджує себе як об'єкт<sup>3</sup>. Парадоксально, але інвертована жінкою чоловіча фраза у тексті Кобилянської також переносить контрольну функцію на «тобою сказане». У фразі, сказаній чоловіком, вирішальним і наголошеним є «не для мене».

Окрім філософської і мовної інверсії Кобилянська також сюжетно демаскує жіночо-чоловічу опозицію. Познайомившись ближче з дівчиною, *Він* - німець, «чужинець» - починає шукати виправдання і її слов'янській вимові, і «жіночості» («неначеб спорідненій з германським ідеалом жіночості»), і її не такій затятій, як у тих «парок», емансипації. «Вона є, власне, наскрізь інтелігентною і осталася, помимо емансипації, жінчиною» (1,446), - заспокоює він себе. Крок далі - і вона стає для *Нього* не «паркою», а «ангелом», чистим і непорочним ангелом. Закоханий, *Він* підправляє самого Заратустру: «О Заратустро, Заратустро! "Чоловік - то щось таке, що його треба побороти!" - кажеш ти. Я відчуваю, що ти правду кажеш. Чоловік - то щось таке, що його перемагається, лиш не знаю, чи доконче треба його побороти?» (1,454).

«Переборення «людського» є центральною темою в гуморесці". Спочатку і *Він*, і *Вона*, бавлячись словами Заратустри, мають на увазі під «подоланням» людського виховання «вищого» людського типу, позбавленого «людського, занадто людського». Пізнавши любов, *Він* відчуває себе слабкою людиною, волю і спокій якої поборено. *Вона* натомість відчуває, що покорена *Ним*. Отже - чи треба заради майбутнього поборювати слабкість, закоханість, чуттєвість, сексуальність, усе те минуле, що визначає мить життя? Подібну зміну настрою переживає і *Вона*: «тепер нема для мене ні будуччини, ні минувшини, лиш одно є, - що я люблю його!» (1,455).

Аналізуючи модерні ідеали сучасності, Кобилянська скептична щодо моди на Ніцше. Порівнюючи його з Толстим («чий світ побідить: чи його, чи Ніцше»), авторка, здається, солідаризується з героєм, який відповідає на поставлене собі питання: «Мені видиться, що його, і що над Ніцше перейдуть, мабуть, вже незадовго до дневного порядку» (1, 441). Своєю гуморескою Кобилянська демонструє «оміщання» і «цитатність» сприйняття Ніцше, що є способом переборення його ідей, коли тексти розсіпані на цитати, а ідеї опобутовлені. Напруга емоційно-естетичних і філософських потуг його афористичного філософствування зникає.

У плані смислового гумореска закінчується, однак, інспірованою Ніцше грою, себто домінуванням «чоловічого» погляду і фальшивістю «жіночої» свободи. Хоча любов і взаєморозуміння статей означають для обох «розуміння», однак саме це «всезнання» дає *Йому* право (владу) бути іронічним. На бажання дівчини (статі «якимсь «вищим» чоловіком - *Übermensch*») *Він* відгукується: «Я обіцяв їй все, чого бажала» (1,457). Так само, до речі, обіцяв дівчині дводушний Гриць у повісті «У неділю рано зілля копала».

Прикметно, що суб'єктом мовлення, який завершує іронію гуморески «Він і Вона», є чоловік. «І так вона вже моя суджена: її родичі знають вже про се, і я йду тепер до неї на чай» (1, 456) - завершує письменниця *Його* словами коло іронічних перетворень. Подібно до того, як автор видозмінив ніцшевого Заратустру, герой приборкав і змінив для себе жінку. В цьому найбільша іронія оповідання. Скажімо, імператив «людина є щось таке, що його треба побороти» передбачає, що такою людиною, яку треба перебороти, є жінка.

Смислові інверсії, якими Кобилянська грається у цьому оповіданні, здійснено через внутрішні монологи. Монологи-записки, ведені від імени жінки і від імени чоловіка в «Царівні» і «Через кладку», в цьому оповіданні 1892 року існують рівноправно й паралельно, хоча приховано у них розгортається складний процес взаємовідображень і перевертань.

### **«Через кладку»: «інтелігент-мужик» і модернізм**

Повість «Через кладку» Ростислав Чоїк назвав салоновою повістю («загальна атмосфера повісті - атмосфера салону»)⁵ і описав її колізії як скам'янілу, застиглу гру «партій» на шахівниці життя. Більше відповідно, мабуть, говорити про цю повість як типовий романс, де основною є тема «білої мрії», що, як свідчить автобіографічне оповідання «Доля», є для авторки алегорією кохання. «...Має кожна любов свої мрії, то і її любов мала свої мрії, - зізнається Марія у «Долі». - Вона не була в тому винна. Тому ніхто не винен. Але тоті мрії не плямили ані його, ані її, бо вони були білі і чисті»⁶. Водночас «біла мрія» має також і національно-культурний контекст, оскільки сама любов

служить дзеркалом, у якому відбивається ідеал модерної української інтелігенції.

Характерно, що незалежно одна від одної і Кобилянська, і, Леся Українка майже одночасно створили дві варіації про «любов до смерті». Кобилянська у повісті «Через кладку» (1911) дала їй форму романсову, близьку до жанру жіночого роману. Леся Українка натомість у «Лісовій пісні» (1911) поетизувала мітологенну силу почуття і його креативну діонісійську потугу. Цікаво, що Кобилянська не була знайома з «Лісовою піснею» - ще і в 1913 році Леся просить її прочитати цю річ («хтось був би рад, якби хтось чорненький ті дві речі (йдеться про «Лісову пісню» і «Камінного господаря». - *Т.Г.*) прочитав, бо люди кажуть, що то найліпше з усього хтосевого доробку») (Л.У. 12,456). Натомість сама Леся читала «Через кладку» і сприймала її насамперед як річ, автобіографічну для Кобилянської. При цьому вона (сентиментально, нетипово для її власного стилю) зізнається, що «плакала» над «білою мрією», і водночас жорстко говорить: «Мені прикре "щасливе" закінчення тої "білої мрії", бо я його не з н а ю». Ця колізія «поезії» і «дійсності», «літератури» і «життя» проектується на особисте життя кожної з письменниць, як також і на їхнє взаємопочуття. Чи не символізує цей помічений авторкою розрив літератури як фікції те «нульове місце», де проглядається компенсуюча функція жіночого платонічного роману?! «*Dichtung und Wahrheit* не злилися в одну гармонію, коли я ту повість читала (се не значить, що тої гармонії нема для інших), а проте я плакала над нею і переживала "білу мрію" так виразно... Ні, я не можу її критикувати! Для мене вона *jenseits von der Kritik*» (Л.У. 12,457), - писала до подруги Леся Українка з приводу повісті «Через кладку».

Сучасний дослідник твердить, що на відміну від культуротворчих натур героїнь Кобилянської (Наталка з «Царівни», Зоня з «Ніоби»), ця «салонова» повість - «не односпрямований (чи то на себе (Наталка), чи то на партнера (Зоня) «аполонівський» акт, але взаємодія». «Взаємо-» - того, що зусилля докладатимуться із обох боків; «дія» - тому, що вони не обмежаться деклараціями і закликами, а демонструватимуться вчинками»⁷. У такий спосіб критик підкреслює відмінність повісті «Через кладку» від «Царівни» - повісті «без подій», перейнятої культурно-психолгічним моделюванням жіночого «я» («полудневого»).

Подібність і різницю обох творів сама Кобилянська визначала так: «Щодо оповідання «Через кладку», то я від написання «Царівни» носилася з думкою написати подібну до неї повість, лише з тією різницею, що герої її стануть духовно вище, думкою засягнуть далі й глибше...»⁸. Що мала на увазі письменниця такого, що його розвинула в повісті «Через кладку» «вище», «даліше» й «глибше»? Чопик сформулював це «щось» майже афористично - «український аристократизм пошлюбовано з українським мужицтвом»⁹.

Темою повісті і справді стало поборення «кризи статі», а саме: колізії українського модерного культуротворення, яке Кобилянська розглядає під гендерним кутом зору. Починаючи з ранніх творів, зазвичай, аристократизм і «вища» культура мають у неї фемінну ознаку, натомість «мужицтво» як статі і соціальний стан окреслені маскулінно. Ця розрішись..модерного українського простору й аналізується у повісті «Через кладку» **ТМожіа** посперечатись, однак, що зміна суб'єкта рефлексії - оповідь у «Через кладку» ведеться від імени чоловіка (Богдана Олеса), на відміну від «Царівни», де рефлексує жінка,

- імпліцитно означає, «що "мужицтво" також праве по-своєму», як твердить дослідник<sup>10</sup>. Така наративно-гендерна інверсія (коли суб'єкт мовлення жіночої статі змінюється на чоловічий) не обов'язково означає правоту «мужицтва», її

„2«

соціокультурні й психоаналітичні підстави можуть бути цілком інакшими. Так само навряд чи можна говорити про «взаємодію» духовно-культурних спрямувань обох героїв - у повісті недвозначно домінує один погляд, і то погляд Олеся.

Звичайно, тенденція повісти Кобилянської «Через кладку» лежить на поверхні. Письменниця часто повторюється у своїх творах, наголошуючи на невиробленості української культурної еліти та її неєвропейськості. Представником такої еліти і є протагоніст повісти «Через кладку» Богдан Олесь, який зізнається: «Я інтелігент-мужик, що (відчуваю) не вилупився ще цілком з усіх *лушпин мужицтва*, і тому й діла й поступування його ще отяжілі, безправні й недалекосяглі, що топчу-ться на одному місці без ширшого горизонту, крім погляду в заплакану традиційну минувшину, і вузької перспективи бу-дуччини» (4, 62).

Отож, силою, що обмежує національно-культурні інтенції, схоже, є «мужицтво». Останнє має неоднозначне трактування у Кобилянської. З одного боку, «мужик» асоціюється з українцем, представником простолюду, і він є, як самокритично зізнається герой повісти, «безілюзійний, котрому лежить ще в крові підданство, підлість, покора, прокляте безсилля, і котрого досі задовольняла пересичена буденщина» (4,62). Таким чином, Кобилянська ставить питання про спроможність українства як модерної нації, наголошуючи на тому, що в суті своїй «мужича», або «народна» українська народність живе минулим, не має духовного аристократизму й поривання до майбутнього. «Мужицтво» в цьому зв'язку асоціюється з пат-ріярхальністю (батьківським спадком), маскулінізмом, провінційністю (а не європейськістю) і матеріалізмом (а не ідеалізмом). Народницький фетиш («народ») дістає, отож, зовсім не ідеальну характеристику в Кобилянської. З іншого боку, «мужик» - це іпостась «природи», її креативно-духовний первісток. Тому Кобилянська поборювала соціальну, гендерну і морально-психологічну «мужичу» домінанту української суспільності, але водночас нерідко називала себе «справдешнім мужиком» (5, 316), «буковинським мужиком» (5, 348), у такий спосіб

Повість «Через кладку» - одна з найбільших за обсягом у творчості Кобилянської (понад 300 сторінок тексту). Коли розглядати повість за правилами шахової гри, то це занадто затягнена гра. Тим більше що метафорою тексту стає не шахівниця, а павутина. Сильові, жанрові і психологічні ознаки цієї повісти підказують саме цю текстову метафору. Передусім тому, що Кобилянська психологічно «плете» сюжетні і психологічні ходи у повісті (літературно викінчує життєву історію, як помітила Леся Українка). Тонку і вразливу душу своєї подруги Леся Українка також називала «павутинкою». Сама Кобилянська хотіла назвати повість «Павучок», оскільки «павучок» - один із важливих метафізичних символів, що відкриває завісу любові і смерті у повісті. Адже павук привиджується уві сні Нестору і пророкує йому смерть. Сам же Нестор, уподібнюючись павучку, плете нитку порозуміння між Маєю та Богданом. Відомо також, що образ Нестора Кобилянська писала зі свого улюбленого брата Володимира, смерть якого вона тяжко пережила.

підкреслюючи свою близькість до природи та простолюду, який вона ідеалізувала та співвідносила з есте-тизованою натурою.

Щодо «пошлюблення», то воно здійснюється у повісті не через взаємні зусилля «мужика» та «аристократки», себто їхню «взаємо-дію». Швидше - шлюбний союз «аристократизму» й «мужицтва» завершується в повісті підкоренням «аристократії», що має, як це часто зустрічаємо у Кобилянської, жіночу стать. Взагалі ж модерність як модус культурного і психологічного буття у творах Кобилянської має аристократичну та фемінну природу. Осип Маковей свого часу підмітив, що проблематика творів Кобилянської має **гендерну** визначеність - автор «ще у жінок, - писав він, - <...> віднаходить велику масу чуття, цілий світ серця, чим і надає їм, сказати б, серцевого аристократизму, але у мужчин глядає вона обидвох аристократизмів: розцвіту розуму і чуття, - ну і, звісно, не знаходить, бо «вищих людей», по рецепту Ніцше і Наталки, нема»<sup>11</sup>. Відповідно, колізії «аристократизму» і «мужицтва», а отже, зміст української модерності розв'язано і в повісті «Через кладку» на основі **гендерної** проблематики.

Зауважу, що саме з родовою аристократією (дворянством) метафізично співвідносила сенс жіночої самодостатньої природи Лу Саломе у есеї «Der Mensch als Weib» (1899). Апелюючи передусім не до біологічної істоти жінки, а до жіночості як онтологічно-екзистенційної сутності, вона вважала, що «жіночість стосовно чоловічості виступає як зразок стародавньої аристократії», аристократії, що посідає власний замок і власну землю. Натомість чоловічу ідентичність вона ототожнювала з парвеню, будучність і багатство яких забезпечені, але жага й ідеал самоздійснення для яких увесь час утікають за горизонт<sup>12</sup>.

Повість «Через кладку» задумувала Кобилянська як твір із життя української інтелігенції. «Хто сказав, що не можна написати повісти з інтелігентного життя?», - запитувала Кобилянська у Маковея. Відтак вона свідомо вибудовує форму такої повісти. Можна загалом говорити про особливий різновид «міщанської» повісти, який Кобилянська активно впроваджувала в українську літературу. Це переважно оповідь про міське життя дрібних урядовців, радників, священників, жінок, плетиво настроїв, зустрічей, думок. Іван Франко констатував такий новий жанровий підхід ще у «Царівні»: «...перша у нас повість, основана не на інтригах та любовних пригодах, а на психічному аналізі буденного життя пересічних людей»<sup>13</sup>, її \*

Повість перейнята атмосферою сестринсько-братської любови (що нагадує платонівську братерську любов або філію), брат і сестра стають центральними постатями у творі. Власне цей бік повісти найбільше поцінувала Леся Українка. «... ціла історія Нестора, хоч вона артистично не є конечна в повісті, мене захопила з душею, - пише вона в листі до товаришки, -бо мені здалося, що я її *знаю* і що все те так і було» (Л.У. 12, 457).

Однак основною у повісті Кобилянська зробила інакшу сюжетну лінію, саме ту, що розгортає культурологічну утопію модерного європейського українства. Йдеться про самопізнання національного організму, про «кладку» над прірвою духовного аристократизму і «мужицтва». В категоріях соціокультурних така утопія означала народження модерної, європейської за своїм характером української інтелігенції. Українець, - твердить Нестор Обринський, - «не прийшов ще навіть до пізнання своєї власної сили через призму правдивої інтелігенції - культури - до пізнання, може, й великого призначення свого народу. Взагалі говорячи, ми є народ, що ще себе не віднайшов. Тому як

годен він масу, себто весь народ, організувати, поки він сам себе не зорганізує?» (4,122).

Прикметно, що не лише на початку 20 століття, коли Кобилянська писала свою повість, але й значно пізніше, вже у 60-х роках 20 століття, для Івана Дзюби так само актуальною буде культурно-національна утопія письменниці, зокрема, ідея «обов'язків» української інтелігенції. Дзюба захоплюватиметься тим, як «широко і докладно розгорнена в Ольги Кобилянської ідеологія служіння одиниці народові, обов'язків інтелігенції до трудящого люду, - в яку мотив розвивання власної особистості і її самоцінності входить лише як один із важливих моментів»<sup>14</sup>. При цьому ідеалом для критика служить саме образ Нестора Обринського, «незвичайно зворушливий етично і політичний ідейно», що «був на той час новим явищем в українській прозі і свіжим продуктом українського соціально-політичного побуту»<sup>15</sup>.

Отже, ідеологічна підоснова розгорненої у повісті психологічно-любовної драми зумовила вибір назви - «Через кладку». Ця назва була водночас реалістичною й ідеологічною, і вона в кінцевому підсумку витіснила попередню інтимність «Павучка», тексту, що міг би апелювати винятково до фамільної історії (філії) брата й сестри Обринських. І все ж фамільна любов у повісті продовжує відігравати значну роль, мало того - вона пронизує і навіть витісняє еротичну історію кохання Мані Обринської та Богдана Олеся. Повість стає втіленням «білої мрії» - ствердженням культуротворчої сутності любови як побратимства-філії. Останнє мало соціо-культурне, національне й гендерне призначення - виховання жінки й чоловіка, «аристократії» та «мужичтва» у модерному українському культуро- і націотворенні та нагадувало про ідеалізм жіночого платонічного роману. Леся Українка при цьому зауважувала, що їй чужа антитеза «аристократизму» і «мужичтва» у повісті. «Тим більше, що я нічого специфічно мужичького в Олесеві не бачу», - додавала вона: «Мені все здається, що "не в тім сила", чи він син мужика, чи внук "владики" (отже - "аристократ" в своїм роді?), а в чімсь іншому, повістею не виясненім» (Л.У. 12, 457). Характерно, однак, що українська критика так само побачила у «Лісовій пісні» Лесі Українки метафору «пошлюблення» української інтелігенції (Мавка) та народу (Лукаш).

І все ж для Кобилянської теза про окультурення духовним аристократизмом прагматичного за своєю природою «мужичтва» була дуже важливою, оскільки йшлося про культуротворчі сили й потенції української сусільності. Як відомо, у її творах модерний світ поділений гендерно: жінки, які мають волю і прагнуть до самоздійснення; чоловіки, часто пасивні, патріархальні і зрадливі; вироблені культурні типи європейців-«чужинців» (хорват Марко, артист-німець із повісті «Ніоба», лікар-німець Роттер із «Через кладку»). При цьому особливу роль відводила Кобилянська культурно виховній місії жінок, як про це свідчить у повісті «Апостол черні» старий Цезаревич: «Центр важний, жінко, центр! Коли вони стануть матерями і будуть виховувати свої діти, нехай з них виховують силу, характер і залізо, а не мавп, що лиш безплідними словами орудують. Виховуючи свої діти, ми мусимо не забувати, що ми їх для України виховуємо. А вона потребує іншого, як досі, чоловіка, іншу жінку. А вони нехай собі ворогують на батька»<sup>16</sup>.

Можливо, ідея про особливу культуротворчу й виховну місію жінки і, зокрема, щодо виховання нових поколінь з'явилася

в Кобилянській під впливом читання Томаса Генріха Бокля. Як помітив Дзюба, саме Бокль «дав цілу апологію жінки, як такої, що своїми духовними рисами, своїм «ідеальним і романтичним елементом» змінила натуру мужчини і «завадила життю зробитися виключно практичним і егоїстичним»<sup>17</sup>. Але дискусії щодо особливої культурної функції жінок загалом набули особливого поширення в 90-х роках 19 століття в Німеччині. Імовірно, що Кобилянська читала й публікації німецької просвітительки, редактора газети «Die Frau» Гелен Ланте. Остання, зокрема, писала про особливу культурну функцію жінок - привнести в публічне життя власну самотність: «жінки повинні спиратися на їхній унікальний талант, щоб піднести культурну еволюцію людства, яке до цього часу носить однобічно чоловічу ознаку»<sup>18</sup>, - твердила вона. Така особлива місія обумовлена для авторки майже дитячою чистотою жінок, а також материнською функцією жінки. Ланте наголошувала також, що до останнього часу національна свідомість лишається чоловічою свідомістю, бо саме чоловіків вважають носіями культури, і закликала до того, щоб обидві статі - і чоловіки, і жінки - творили публічну сферу і сферу культури разом. У 1897 році у своїй студії «Intellectuelle Grenzlinien zwischen Mann und Frau» Ланте уточнювала, що джерела жіночого альтруїзму, чистоти і любови заховані винятково у материнстві. Саме материнство, на її думку, може збалансувати раціональні, прагматичні й імперсональні позиції в культурному процесі.

Товаришка Ланте Гертруда Баумер (вони спільно мешкали і працювали, починаючи з 1899 року), зі свого боку, наголошувала на початку 20 століття, що колишня боротьба жінок за емансипацію і сексуальну свободу втрачає актуальність. На передній план виходить виховання нації і підтримка функціонування національного цілого. Все голоснішою стає теза про творення з Німеччини «культурної нації»<sup>19</sup>. В цьому контексті національна і гендерна проблематика зливаються. В українську культуру ці ідеї впроваджує Ольга Кобилянська.

### Transmutio sexus:

#### інвертована фемінність

Повість «Царівна» написано у формі щоденника Наталки Верковичівни. Повість «Через кладку» - це щоденникові записки Богдана Олеся. Сама Кобилянська зауважувала, що її повість з життя інтелігенції «писана способом таким, як "Царівна"» (5,612). Наслідуючи наративну форму я-мовлення «Царівни», Кобилянська водночас змінює статтю оповідача. Де перебуває при цьому автор і з ким ідентифікує себе? У повісті «Через кладку» Кобилянська аналізує характер «мужика», ототожнюючи його з чоловічою статтю, віддаючи йому голос та погляд - у повісті чимало зорових вражень Богдана Олеся. До речі, й прізвище та ім'я цього героя подвійно «чоловічі» (і Олесь, і Богдан). Інша справа, що «око» д.Олеся, яке, приміром, вивчає кохану дівчину, фіксує не іристрасіо-чоловічу оцінку, а нейтральну, майже аналітичну зацікавленість.

Зрозуміло, що такий різновид тексту пронизаний новими уявленнями про сексуальність. У центрі таких уявлень наприкінці 19 століття опиняється сексуальна інверсія, за словами Річарда Крафт-Ебінга, а саме: «perversio sexus» (викривлення статі) або «transmutio scxus» (видозміна статі). Прикметно, що Крафт-Ебінг відзначає, що детермінуючим фактором для нього є при цьому наявність перверсивного почуття до тої самої статі, а не доказ одностатевого сексуального зв'язку. «Перверсивність не повинна братися за перверсію», себто хво-



робу<sup>20</sup>, - твердить він. Слідом за Крафт-Ебінгом, різні форми т.зв. сексуального «викривлення» дістають назву сексуальної інверсії. Вчений визначив чотири типи вродженої гомосексуальності (від «психосексуального гермафродитизму» чи бісексуальності до андрогинності) і три типи набутої гомосексуальності, де транссексуальність («metamorphosis sexualis paranoica») була крайністю.

Лише після 1900 року, після появи праць Магнуса Гіршфельда, який був центральною фігурою в дебатах щодо природи гомосексуальності, поняття «сексуальної інверсії» витісняється з медичної літератури й замінюється терміном гомосексуальність. Однак при цьому різко обмежується інтерес до перехідних або транссексуальних різновидів гендерної ідентичності. Маркерами перехідної гендерної ідентичності є, зокрема, мова, а саме: оповідь від першої особи, яка може фіксувати, приміром, «знаменитий троп інверсії - "чуже тіло"»<sup>21</sup>.

Загалом наприкінці 19 століття в центрі уваги опиняються питання про відносність статі і різні способи її описування, які не обмежуються опозицією чоловічого-жіночого родів. Хоча теорія транссексуальності особливо розвинулася наприкінці 20 століття, однак увага до непрямих форм гендерної ідентифікації (передусім, на рівні ментальності і відчуттів на зразок відомої формули Карла Генріха Ульрікса щодо «ура-нів», у яких «жіноча душа захована в чоловічому тілі») виникає значно раніше. Окрім зацікавлення сексуальною перверсивністю, складаються утопічні теорії сексу, теорії міжстатевої ідентичності тощо.

Приміром, Ульрікс почав публікувати свої статті про «третій секс» ще в 60-х роках 19 століття, зокрема, він описав своє перевтілення в жінку, і цей опис став одним із перших виразів одностатевого бажання. У 1864 році німецький сексолог Карл Вестфаль поставив діагноз «протилежне сексуальне відчуття» жінці, яка уявляла себе чоловіком і вважалася ментально хворою. Термін «гомосексуальний» вперше вжив Карл Марія Кертбені (1869-70), виступаючи проти кримінального трактування одностатевого зв'язку. Новий термін «сексологія» за-

андрогинності, то, очевидно, немає явного антагонізму у тому, що жінка передає свої слова чоловікові, як це робить Вірджинія Вулф, відтворюючи в романі «Місіс Деловей» (1925) її власний автобіографічний досвід в образі Септимуса Сміта.

Користуючись психоаналітичною методологією, стратегію писання Кобилянської натомість доцільно аналізувати в категоріях інвертованої особистості й «істеричного» письма. Можливо, прагнучи надати об'єктивності зображуваному, Кобилянська переймала «чоловічий» дискурс, в такий спосіб здійснюючи вівісекцію тогочасної «чоловічої» душі. При цьому «чоловічі» і «жіночі» характеристики стають плаваючими означниками, тобто такими, що вказують на взаємозамінність статей.

З погляду позитивістського, оповідь, здійснювана від першої особи, виявляє найвиразніше гендерну самоідентифікацію оповідача. Од<sup>н</sup>, і<sup>н</sup>аїючи З<sup>н</sup>С<sup>н</sup>І<sup>н</sup>я 19 століття, і особливо під шідивом" психоаналізу, у літературі зашиється той т<sup>н</sup>ІГ форма інтарсї, яка дриває буквальні ситуації і зн<sup>н</sup>чення, "йд<sup>н</sup> читувані з тексту. Адже самдекспридіюму є «істеричним», тощо.ЩЩО<sup>н</sup>.о.шЩа, іаким,,; то, лоіребу&.пг итоана л ітич ноі.

мінів похідне від Крафт-Ебінга поняття «сексуальної психопатії» лише у 1908 році<sup>22</sup>.

Прикметно, що феміністично заангажовані автори наприкінці 19 і на початку 20 століття також прагнули обійти або перекреслити опозиційну відмінність двох статей. Скажімо, Лу Саломе сповідувала, на думку сучасних дослідників, гетеросексуалізм. Теоретично її гетеросексуальність об'єднувала чоловіка і жінку в їхній орієнтації на щось ширше, ніж один із них, на щось таке, до чого жінка мала б неопосередкований стосунок, як і чоловік. Це «щось» звільняло б жінку від соціальної умовності та залежності<sup>23</sup>. Вірджинія Вулф натомість схилилася до андрогинності, і її утопія андрогинності несла в собі ідеал митця - безстатевого, спокійного і стабільного. Як зауважує Елен Шовалтер, строга андрогинна «самість» була для Вулф втечею від її нереалізованого жіноцтва і не пережитого материнства - в обійми вічності і смерті<sup>24</sup>.

Гендерну ідентичність у категоріях сучасної культури все частіше розглядають як перформенс і певний спосіб репрезентації - тілесної, мовної, зверненої на поверхню, реалізованої у різних формах перевдягання, карнавалізації (camp/ drag's reversal). Художній твір так само пронизаний інверсіями, що несуть гендерні знаки. Звичайно, було б перебільшенням говорити про творчість Кобилянської в категоріях теорії трансгендеру. І все ж варто задуматися над тим, що дискурс інверсії, сексуальної перехідності й перевертання особливо активно складається й розгортається на межі 19 століття. Він проявляє себе у творчості багатьох модерних митців цього періоду, фіксуючи різноманітні форми міжсексуальної гендерної самототожності - гомосексуальність, садомазохізм, трансвестизм, фетишизм тощо. Кобилянська була одним із таких модерних європейських авторів.

Досить часто у творах Кобилянської оповідачем є чоловік. У категоріях патріархального мислення відмова від жіночого голосу на користь наратора-чоловіка сигналізувала про те, що жінка-автор шукає владного й авторитетного дискурсу, правдивого слова, суголосного Божому Слову, що традиційно при- власнювали чоловіки. Коли ж підходити до нарації з погляду

запропонувати зрозумілі пояснення, ховається і чмупгавдиг сті<sup>н</sup>шдіОіжара.ВаилдаАг'

Отже, чоловік-оповідач задавав у прозі Кобилянської свою проекцію зображуваного, як от у новелі «Що я любив» (1896), де така проекція недвозначно асоціюється з поглядом митця («сина музи»), а сам тип оповіді - із Set'иц^момЗ «Се були малі, тонкі жіночі руки. <...> Я був би убирив їх у найтонші рукавички, ті малі, ніжні, рухливі пташки, щоб не стикалися зачасто з грубим товаром поденщини, не втратили того, що я, син музи, любив наді все, - смислу чистоти. <...> Я хотів їх доглядати, як дорогоцінне каміння на деяких з моїх улюблених перснів...» (2,321).

У новелі «Поети» (до речі, переробленій Франком із діалогічної форми на монологічну оповідь від «я» чоловічого роду<sup>26</sup>) таке чоловіче «я» асоціюється з «поранковою душею» («Поети і артисти виховують поранкові душі!» - звучить рефреном у тексті). Остання - безтілесна і безстатева, з нею буде ідентифікувати себе авторка в одному з листів до Маковоя. ? Далі у новелі «Покора» письменниця здійснює гендерну інверсію, коли переповідає в листі до Маковоя історію від себе, недвозначно наділяючи її власними жіночими асоціаціями, а в завершеному художньому тексті - оповідає цю історію від імені чоловіка-артиста.



Так само, до речі, від імени артиста ведеться оповідь і у новелі «Жебрачка», де притлумлено звучить тема любови-змагання чоловіка і жінки. Натомість у новелі «Мати Божа» «я»-нарація, здійснювана від імени жінки, видається, вжита лише для того, щоб підкреслити через посередництво Марії, матері Божої, майже вроджену тотожність усього стражденного жіноцтва. Так виявлялися в письмі молодої Кобилянської, поперше, подібні до андрогинного ототожнення артистично-чоловічої і жіночої ідентичності, а по-друге, прив'язаність жіночої ідентичності до сакрально-материнського образу. З часом у самої Кобилянської складається скептичний погляд на чоловіків, які її оточували, хоча незмінним лишається братерське поч\ .1 я до своїх братів. Як зауважувала письменниця після розриву з Маковеем у листі до Лесі Українки, «Осип Маковей вбив у чорненькім віру до мужчин, і тепер він і Луцькому не вірить» (5,603). Чи вірить сама Кобилянська Богдану Олесю у повісті «Через кладку»? І хто оповідає про кастрацію в її оповіданні «Пресвятая Богородице, помилуй нас!»?

### «Мужик» і андрогин

1901 р. Кобилянська просила Маковея дати їй якісь спогади про власне дитинство, з часів, коли був «молоденьким хлопчиком», оскільки вона хоче у новелі, яку задумала написати, «схарактеризувати Вашу вдачу в молодих літах» (5,487). Цей задум виник у часи, коли її стосунки з Маковеем лишалися дружніми, але вже було зрозуміло, що вони не будуть разом. Пізніше вона змінила задум і запланувала повість «з життя руської інтелігенції» та хотіла «умістити» в неї Маковея. Їй хочеться потягнути «деякі консеквенції» з його долі, зауважує письменниця, особливо ті, що є «вказівкою на майбутнє» (5,490). Пізніше смерть улюбленого брата Володимира (помер 1909 року), з яким була особливо близькою, і з яким виглядали майже як близнюки, накладається на старий задум, і Кобилянська пише повість «Через кладку» (1911)<sup>27</sup>.

Прикметно, що образ брата служить при цьому зверх-ідеалом і порівнюється з батьком (зокрема, тим символічним місцем, яким він наділений у родині). При цьому здійснюється несвідома підміна патріархального батька (про амбівалентне почуття до батька вже йшлося раніше) фемінізованим (таким він постає у тексті повісті) образом брата. В листі до Олександра Барвінського Кобилянська пише про недугу, «послід-ній удар котрої я перенесла з утратою мого найдорожчого, наймолодшого брата, що помер мені сього літа в 31 році на грудну недугу - чоловік незвичайної інтелігенції, доброти і ніжності, що був не лише моїм братом, а *найтонішим і найцирішим приятелем моєї душі, моїм дорадником, а на будуче і оборонцем-«батьком»...* (батько мій вже 83 роки числить!)» (5,609-610).

Проти «батьківського» спадку - «мужицтва», себто проти тіні Батька, бореться у повісті «Через кладку» Богдан Олесь. Мотив заступництва брата і боротьбу його проти батька зустрічаємо і в наступній повісті Кобилянської «Апостол черні». Батько, який виховує залізну волю у своїх дітей, аби вони змогли постояти за себе з честю у майбутньому, тиранить їх, присвоюючи право карати. Він піднімає руку на улюбленого сина-одинака, на молодшу доньку. Подаючи цей епізод, письменниця, імовірно, фантазувала щодо ситуації у її власній родині і водночас продовжувала тему підкорення жінки, яка, починаючи з її ранньої повісті «Людина», асоціювалася з упокоренням норовливого коня. До речі, описана ситуація дублює геройський

вчинок Юліяна, коли він зупиняє здичавілих коней отця Захарія. В обох випадках основними жертвами є молоді дівчата. «Окрик болю з уст дівчини рознісся по кімнаті. Тоді, як молодий тигр, ускочив знадвору через вікно Юліян і вхопив батька за руки. - Тату, що ви робите? - крикнув з обуренням і стиснув, мов кліщами, батькові руки. - Доки ви будете деспотом? Бийте мене, коли це вашій вдачі потрібне, але її залишіть у супокое!»<sup>28</sup>.

Повість «Через кладку» занурена в атмосферу братерської любови (філії). Ці настрої пов'язані з меланхолійними переживаннями і розгортаються в полі влади материнського образу. Меланхолія, своєю чергою, закріплює почуття суму і страждання, викликані втратою брата. У тексті твору відбувається ототожнення-брата і сестри, їхня близькість і подібність виходять поза межі фамільного зв'язку і набувають андрогинного характеру. При цьому образ Нестора виразно фемінізується. Інший тип чоловіка - «мужика» Богдана Олеся - уособлює в тексті «неартистичну» і «прагматичну» амбівалентність і має виразні маскуліні амбіції. Саме йому передає авторка право оповідати.

Прикметно, що у повісті «Через кладку» Кобилянська відкрито аналізує інвертовані форми сексуальності. З одного боку, в повісті йдеться про гетерогенну любовну історію Богдана Олеся і Мані Обринської. З іншого - в повісті озвучено гомоеротичну тему. Імовірно, що близькість, яка завжди існувала між Кобилянською і братом Володимиром, до того ж підсилена переживанням його смерті, спричинилася до того, що брат і сестра стали андрогинною проекцією у творі, а образ брата фемінізувався, тим самим вказуючи на його приналежність до сфери «високої» культури.

Як відомо, Крафт-Ебінг розглядав андрогинність як одну з форм гомоеротичної ідентифікації. У випадку творчості Кобилянської така ідентифікація спиралася на нарцисичні та фетишистські схильності її героїв і героїнь. Фройд, зі свого боку, підкреслював, що его-ідеал втілює соціальну заборону щодо гомосексуальності і пов'язаний з ідеалом сім'ї, класу або нації. Такий ідеал зв'язує нарцисичне лібідо, як також і гомо-еротичне лібідо. У разі незадоволення, спричиненого неповнотою такого ідеалу, гомосексуальне лібідо вивільняється і трансформується в почуття вини (загрози для спільноти), або меланхолії. Імовірно також, що смерть брата, який стає для авторки его-ідеалом, викликає на поверхню нарцисичні асоціації у творчості Кобилянської.

У повісті підкреслено не лише духовну близькість, але й фізичну тотожність Нестора (прототипом якого став брат Володимир) та Мані, якій Кобилянська передала багато із власного характеру. «Господи, які вони схожі з собою! <...> Але очі, ті їх очі й уста - то аж чудно» (4,143), - сприймає їх герой повісти. «"Чи не прибула оце вона в нім до мене?" Так. У нім була вона. Несмілива, замкнена, з непорочними устами - і *говорила (як так часто давніше) про різні дрібні справи.* <...> Пішов, а з ним - пішла й вона» (4,94), - фіксує свої враження Богдан Олесь.

Андрогинність стає ключем до нарцисичної модерної культури, яка культивує ілюзію «правди»-самототожності. «Ті її - і заразом його уста, і ті її - і його очі, чи могли вони що інше говорити, як саму правду?» - губиться у дзеркальних відображеннях брата і сестри «мужик» Кобилянської. «Око» Богдана, скероване авторським поглядом, часто стає по-жіночому споглядальним, оскільки в нього вкладено люблячий погляд самої Кобилянської. Відтак гомосексуальний порив Богдана щодо Нестора несе в собі філійне почуття братерської любови самої Кобилянської до померлого брата, якого вона фетишизує. Закоханість і близькість

сестри та брата письменниця перетворює на гомоеротичний любовний дискурс Богдана Олеся.

Богдан Олесь переходить через романтичну любов до дівчини-підлітка, латентну гомосексуальну любов до її брата Нестора, щоб потім уже не чуттєво, а швидше духовно повернутися до любови гетерогенної. Кобилянська досить широко зупиняється на латентному гомосексуалізмі героя. «Я залюбився в нім (Несторові. - *Т.Г.*), мов молодець у молодій дівчині» (4, 109), - зізнається Богдан в одному випадку. «По правді кажучи, я сидів тут у надії, що з-поміж публіки вирине, може, він. Він із своїм інтелігентним, потрохи хлоп'ячим лицем, трохи марним, і з очима, що десь далеко понад публікою мов щось міряли. Я його любив. І я відчував, що як уважав він кого між мужчинами за свого приятеля, то це був я» (4,117),-довірливо говорить він в іншому випадку.

Кобилянська загалом уважна до розподілу партій у своїй повісті. Вона розділяє або зливає образи того, хто бачить і хто говорить, залежно від мети, яку переслідує. Так, вона вводить у структуру повісті кілька листів пані Міллер. З погляду композиційного вони зайві, однак вони необхідні, щоб через бачення цієї старшої пані (майже матері!) передати (і прокоментувати) маскулінні характеристики Богдана. Це, так би мовити, жіночий погляд старшої жінки, яка помічає мужню «мужеськість» Олеся і за його природну силу заздро називає його «мужиком». «Оцій матері, що була в своїй егоїстичній любові тверда і недоступна, мов скала, проти інших почувань, а разом з тим відчувала всі ступені материнської любови до свого сина, не годен він опертися, так само й її бажанням дотично своєї особи, та поступати по своїй волі, не зломивши її або

176

молодшої подруги. «Взагалі я без внутрішнього зворушення не можу говорити про Ольгу, надто багато спостерегла я чарівного в самій авторці, в її сердечних розмовах зі мною, аби я могла говорити про неї як про письменницю і розглядати її саму і її твори. Я вже трачу рівновагу, коли бачу се дороге мені ім'я на книжці»<sup>30</sup>, - писала Алчевська в 1916 році.

Вона також аналізувала тематику повісті «За ситуаціями» у категоріях платонівського еросу: «Сей злет жіночої душі в невідоме, до утворення свого «царства музики», сполученої з гармонією особистого життя вдвох з тонко інтелектуальним професором <...> що маю про неї сказати, коли я *тільки таку* людину розумію, тільки в ній бачу ідеал?!»<sup>31</sup>. У листуванні з Алчевською, так само як раніше у листуванні з Лесею Українкою, випробовується гомоеротичний дискурс Кобилянської, який вона використовує у повісті «Через кладку».

Гомоеротична чуттєвість Богдана Олеся до Нестора служить опосередкованим виразом любовного почуття до його сестри. Для Богдана Нестор - бажаний син, якого він хотів би мати з його сестрою. «Ти, кажу, був пишний хлопчина, Несторе, і тоді заворушилось у мене бажання мати такого хлопця, як ти...» (4, 179), - зізнається Богдан. Однак любов для Богдана - це боротьба з жінкою. В розумінні Нестора любити жінку - це здобути, завоювати її (4,180), для Богдана це означає привласнити жінку, упокорити її. Його ідеал сім'ї глибоко пат-ріярхальний: «Я хочу, щоб жінка моя була виключно моя, щоб я їй всього достарчав, усім обдавав, а за це мав у ній вірну й щирю подругу, котра б за те (я вважаю, що й вона мене в даному разі любить) нагороджувала мене своєю добротою, любов'ю, чеснотою і т.ін.» (4,147). Цей ідеал «упокорення жінки в любові перед мужем, на його думку, не має нічого понижаючого

себе...» (4,221), - коментує разом з тим пані Міллер (постійний у творах Кобилянської образ старшої інтелігентної жінки) силу материнського зв'язку, який, майже за Фройдом, не дозволяє синові перетворитися на чоловіка.

І водночас Кобилянська фемінізує Нестора, ніби вкладаючи власну особистість у цей чоловічий образ. Характерно, що оповідаючи у своєму дівочому щоденнику про розваги, до яких вдавалася молодь, письменниця називає серед них перевдягання - як спробу фемінізувати чоловіка. «Потім ми пе-реодягли Олеся в сукню, щоб він скидався на дівчину...»<sup>29</sup>. Відповідно, авторську гру з інверсією статей можна вважати не випадковою. У повісті «Через кладку» фемінність Нестора помічають й інші. Хтось у гурті товаришів підсміюється над ним, що в нього уста «як у молодій п'ятнадцятилітньої дівчини, котрі, крім своєї люльки, цвітів, певно, нікого ще не цілували» (4,121). Фемінність була причиною і того, що Наталя Левенко потребує доказів фізичної сили Нестора. Метафорою пристрасти, як завжди, служить приборкання коней. Наталя не може зрозуміти, як «може хтось, хтось раз цієї приємності панувати над такими звірятами або хоч би й подібними лиш як оці, затопляться пізніше виключно в закони, студії і т.ін. сухий матеріал» (4, 279-280).

У період, коли була написана повість, Кобилянська досить активно листувалася з Христіною Алчевською. Пізніше на фото, датованому 1914 роком, бачимо двох жінок, перейнятих одним настроєм і взаємним чуттям. Кобилянська обійняла товаришку за руку. «Коли ми будем видітися, Христечко любенька моя? Коли поцілую Вас у Ваші губки, котрі так дуже люблю? <...> я хоч і помовчу іноді довше, як треба, - своєю мевочку однаково люблю» (5, 612), - писала вона в листі до

*Андрозин: гейдерно-культурна утопія*

177

в собі» (4,147).

Загалом ставлення його до Мані суто власницьке. Він по-чоловічому брутально перериває їхню сутичку-боротьбу за власну волю, переставляючи її на кладці, знімаючи з коня, «зсуваючи без вагання її малу руку лагідно з клямки тяжких скляних входових дверей» (4, 142). Дівчину зображено підкреслено слабкою, а Богдана Олеся - сильним, чоловічим, як образ, що нагадує ідеал чоловіка фізично сильного, який складається у щоденниках молоді Кобилянської. Ось дівчина вішає важкий портрет. Богдан перебирає цю роль, коментуючи: «Позвольте, пані, що вас виручу з сеї роботи. Ваші руки не вдержать цього добродія, що, засівши вигідно в кріслі, ніби жде, щоб ніжні руки дами вмістили його на високім становищі» (4,166).

Герой загалом керується бажанням «діткнутись, захопити тудушу»(4,143). Споглядає, як дівчина почервоніла, і -радіє. Придивляється зморшкам на обличчі - і оцінює, що гарно збереглася. Поглядом насилує дівчину: «Я не відводив очей з лица дівчини. Одну хвилину вона стояла безрадно, відтак поглянула на мене великими благаючими очима, котрі мов говорили: "Бачиш?"» (4, 204). За цим ховається виразний анти-фемінізм Богдана: «Я один ще все більше поклонник *непорочних уст* жінки, чим виголошуваних нею парламентських бесід. Волю більше лагідну біблійну вдачу, вирівняну внутрішньою красою і культурою, як мужесько-жіночу істоту з прапором у руках, що кличе до бою і т.ін.» (4, 210-211).

Фактично йдеться про фізичне подолання й підкорення жінки. «Що ж, Маню, ви зчудовані? - спитав я, усміхаючись і обіймаючи її легко правою рукою за стан. Я ж вам казав, що *довго* ждати я не буду, і як прийде час, я ставлюсь до вас і заберу, що моє» (4,313).

Маня згоджується вийти заміж, коли оплатить свій борг і стане матеріально незалежною (з кусником батьківської землі). Ця Богдан Олесь дозволив їй, аби вона до кінця зіграла свою роль у драмі про жіночу незалежність і рівність, щоб зрештою забрати й ув'язнити її у своєму «добре» обладнаному домі.

Новий культурний синтез «аристократки» і «мужика-інтелігента» насправді стає у Кобилянської псевдосинтезом. Олесь не став вільним (лише збіг обставин допоміг йому перебороти владу матері, збіг, де, до речі, головну роль виконувала Маня). Здавалося б, саме Маня досягнула свою міру свободи - вона приходить до Олесь матеріально незалежною. Але вона, однак, втратила духовну незалежність, і відчутна різниця пролягає між непіддатною, гострою Манею на початку повісті та її поступовим приборканням і перетворенням на мовчазну, зворушену стару панну наприкінці твору, що червоніє від одного погляду чоловіка.  
**12\***

Кобилянська до того ж вифільтровує з такого культурного синтезу всяке діонісійство, екстатизм, які обіцяли можливість нового синтезу в її ранній новелі «Природа». У стосунках Олесь та Мані Обринської вилучено елемент еротичний. «Її колишня молода любов, що пригадувала ледве розпочатий розквіт рожі, була тоді позбавлена тої страсти, котра несвідомо впливає на мужчину, - роздумує пан Олесь, - що тягне її зійти до нього з свого п'єдесталу непорочности. Її й тепер у неї нема» (4, 232). Натомість поетика «Природи» була наповнена еротичними натяками і символами, подібно ж у своєму щоденнику з тих часів Кобилянська мріяла й експериментувала зі своїми почуттями. Образи «палких, дужих чоловічих постатей з гордим осяйним чолом і невинними устами»<sup>32</sup> були звабою і фетишем у її дівочих щоденниках.

Виглядало, що своєю повістю «Через кладку» Кобилянська робила порахунки і з модернізмом, і з фемінізмом та діонісійством. Аналізуючи перипетії модерної культури, вона ствердила словами Мані свою відмову від модернізму. Її протаго-ністка Маня піддалася впливу традиції і полюбила «старосвіт-чину», бо, на її думку, сама «модерністичність» навчила її «придержуватись того з "старосвітськості", що гарне для нашої душі й миле, дарма що воно старосвітське» (4, 339). На початку повісті молода Маня натомість говорила Богданові інше: «Ви стоїте на становиську старосвітства ситих і гордих, а я поминаю те й іду шукати щось нове» (4, 83). Вилучення діонісійства, трактування аполонівського культуротворчого імпульсу як суто свідомого злиття «високої» та «мужичої» культури, перегляд феміністичної концепції - все це вказувало на новий поворот у творчості Кобилянської. Вона починає аналізувати модернізм з позицій культурного традиціоналізму, і останнє слово передає «не декаденту, не

Згадка про коня нагадує нам про «покору» інших героїнь Кобилянської. Так, окрім сестринської, у повісті розгорнено і колишню іпостась «нової жінки» - діонісійську.

Богдан Олесь - «інтелігент-мужик», який на собі перевіряє здатність до «вищої» культури, яка несе в собі імпульс майбутнього, а не звернена до минувшини. Однак модерність, символізована аристократизмом, самопосяганням і фемінністю Нестора/Мані, гине. Помирає Нестор, віддається владі старосвітськості Маня. Відтак становлення «українця-європейця» Богдана Олесь з «інтелігента-мужика», що «не вилупився ще цілком з усіхлуштин мужицтва», виявляється ілюзорним. «Я невдоволений, - зізнається він. - Я невдоволений батьком, невдоволений залізною матір'ю, невдоволений з суспільности

модерністу, *амужуку*» (4,168), як недвозначно представляє себе Богдан Олесь.

У повісті «Через кладку» аналізуються також феміністичні і антифеміністичні настанови її персонажів. З одного боку, латентний гомосексуалізм, а також андрогинність модерної (аристократичної) культури, символізована ототожненням-злит-тям Нестора-і-Мані, виводили поза межі традиційного сприйняття фемінізму як боротьби двох статей. З іншого боку, антифеміністичні ідеали Богдана Олесь і доля Мані повертали всю модерно-феміністичну проблематику в русло старого патріярхату. Адже остаточно у повісті відроджено образ батька, і тінь батька покриває все дійство. Батьків старосвітський годинник буде відміряти час і у новому домі Богдана Олесь.

Героїнею, близькою до дівчини з «Природи», до «артистки» з «Valse mélancolique», лишається Наталка Левенко. Однак її доля характерна, в кінці повісті вона - «змінена й майже змарнована жінка» (4, 340). Про себе Наталка говорить: «...Поясню вам, якого роду я емансипантка. Я ані вчителька, ані офіціантка, ані при пошті, ані кандидатка на докторський диплом, ані взагалі жодна урядничка, та емансипована в тому напрямі, що й без фаху не вважаю мужчин за досконаліших від нас» (4, 184). Вона - антагоністка до Мані. Переходячи через кладку, вона б не йшла на прохання чоловіка. Немає чого доказувати рівність - треба бути справді незалежною. «Я б не боролася, - іронізує дівчина. - Була б завернулася й оставила вам дорогу. Ви прецінь не мали заміру забрати з собою кладку» (4,184). Вона ж викриває лицарськість підкресленої чоловічої сили, яка спрямована на те, щоб зворушувати жінок контрастом сили й слабкості: «панове люблять подеколи, на кошт жіночого почування і їх слабших сил, прикидатись самовільно в лицарів», - зауважує Наталка (4,184).

Ця модерна феміністка - амазонка. Вона займається спортом, підкреслює свою фігуру, дотепна - «підтримувала цікавість мужчин до себе ще й тим, що вправлялася в тілесних спортах з особливим замилюванням. До того одягалася гарно, з смаком, що підносило ще більше грацію й гарну будову її тіла» (4,186), - відзначає авторка. Наталка виробляє себе, граючись (це помітить Богдан Олесь у розмові з Нестором: «Ти був тим, що *стояв*, мов дуб, на роздоріжжі, а вона на полях перед тобою *гралася*, розвиваючись психічно, сама собою» (4, 300). Однак Кобилянська, зрештою, перевертає і цей характер. В погоні за пристрастю, знищена як жінка нелюбим чоловіком, якому віддалася, знову ж таки, граючись, Наталка зізнається наприкінці повісті (цей епілог не був потрібний письменниці сюжетно, швидше тенденційно): «Мій муж, чоловік не най-тоншої вдачі, задивлявся й відносився до мене, як відноситься нетерпеливий їздець *до зноровленого коня*, поки передчасна смерть його не звільнила мене з пекельного ярма» (4, 340).

12\*

## «Кастрована» жінка: гендерне насильство

нашої, а найбільше з себе. Чи видобувсь я на українця-європейця?» (4, 62). Відчувши дисонанс культурної утопії своєї посестри, Леся Українка зауважила: «мені прикре «щасливе» закінчення тої «білої мрії», бо я його *не знаю*» (Л.У. 12,457).

### Анти-біологізм



Питання жіночої психології, жіночої природи було одним із тих, які широко дискутували в німецькій пресі кінця 19 - початку 20 століття, особливо - про роль материнства. В цей час популярними стають теорії, які підкреслюють не андрогинність і рівність статей, а саме їхню відмінність. Такі ідеї значною мірою склалися під впливом шведської феміністки Елен Кей, яка виступила 1895 року з доповіддю на жіночому конгресі у Копенгагені і проголосила лозунг «неправильно використовуваної жіночої енергії». Таким чином вона підкреслила відмінність німецько-скандинавського фемінізму від «англосаксонського», який спрямовував жінок на боротьбу за рівні з чоловіками соціальні, політичні і сімейні права. Натомість Кей підкреслювала, що жінки на цьому полі ніколи не досягнуть успіхів, але від цього постраждає їхнє основне призначення - народжувати дітей. На її думку, інтелектуальна праця, творчість як така недоступні для жінок. Жінка натомість - натура сприйнятлива, і призначення її - оцінювати думки інших, творити культ героя. Основна роль жінки, отже, - материнство, зумовлене її альтруїзмом. Загалом, «гуманізація життя», покращення людського роду - основне культурне завдання жінок. Так визначає його шведська феміністка<sup>1</sup>, подруга Рільке.

Лавра Маргольм також трактувала жінку консервативно, момент самореалізації останньої вона пов'язувала через еротичне задоволення із дітородною функцією. Взявши за модель власне життя, Маргольм стверджувала, що інтелектуально жінка може відбутися лише завдяки чоловікові. Натомість перебільшена розумова активність і життя без любови, на її думку, руйнують жіночу природу та ведуть до загибелі, як у випадку Софії Ковалевської.

Маргольм солідаризувалася з Елен Кей у тому, що саме чоловіки є творцями культури, жіноча ж домінантна сфера - емоційність. Причому така емоційність у найкращих своїх проявах подібна до геніяльності, а у найгірших - патологічна, кримінальна. Відгомін ідей Ломброзо, яким свого часу цікавилася Маргольм, відчутний у цьому біологічному трактуванні жіночої патології.

З ідеями Ломброзо солідаризувався і Гевелок Елліс, який у своїй книзі «Man and Woman» («Чоловік і жінка»), німецький переклад якої з'явився 1894 року, попри загальну шовіністичну настанову, водночас підкреслював, що в майбутньому відбуватиметься фемінізація людської раси. Зі свого боку, гінеколог Макс Рунге («Das Weib in seiner geschlechtlichen Eigenart») і фізіолог Пауль Юліус Мобіус («Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes») намагалися з погляду наукового обґрунтувати «ненатуральність» феміністичних ідей та вроджене інтелектуальне слабоумство жінки.

Як зауважує Кей Гудман, у Німеччині на початок 20 століття складається цілий культ материнства. У 1903 році німецька феміністка Гедвіг Дом у книзі «Die Mutter», в цілому підтримуючи ідеал материнства, уже прагнула розвінчати цей культ, вказуючи і на егоїстичні мотиви материнської любови. І лише пізніше, після 1905 року, відбувається поворот до ширшого публічного трактування жіночої природи поза її репродуктивною функцією. Скажімо, обговорюється питання про культурну роль жінки як матері нації (Гелен Ланге, Гертруда Баумер).

Відкидаючи еротично-чуттєвий жіночий ідеал Маргольм, вільну сексуальність Елен Кей, фемінізовану «нову жінку», асексуальну і гротескную, Баумер, зокрема, зауважувала, що метою жіночого руху не є «чоловікоподібна жінка»<sup>2</sup>.

У творах Кобилянської відчутно сліди дебатів навколо жіночої природи, і зокрема материнської, якими повнилася німецька преса. Не обходить увагою вона і жіночу патологію, пов'язану з материнством. Зокрема, змальовує і такі жіночі образи, в яких глибинна емоційність виливається в демонічність, божевілья, веде до кримінальних вчинків.

У модерні часи популярними стають припущення про стихійну, підсвідому владу материнства. Жінка, як стверджував, приміром, Ломброзо, живе поза культурою, в сфері безпосередніх емоцій, вона не підвладна нормам культурним і соціальним, а будучи під владою інстинкту, зокрема, материнського, власницького, вона здатна до асоціальних вчинків. Фрейд, зі свого боку, також відкидав культурну роль жінки, для нього вона навіть у процесі дітонародження виконує проміжну роль, оскільки закон підтримки роду природа довірила агресивності чоловіків.

Зрозуміло, отже, що питання материнства стає однією з важливих психоаналітичних проблем. Німецький психоаналітик Гелен Дойч підкреслювала, що історія Материнства була довгою і складною до того часу, поки останнє не було прийняте та дістало благословення у християнстві. Зокрема такі культурно важливі міти як про Діоніса й Аполлона, Дойч пов'язувала саме із символізацією стосунків сина і матері, а саме: Діо-ніс є тим сином, що рятує матір, а Аполон - тим, що її вбиває. «Материнство як таке, з усією його містерійністю, невиразною асоціацією лона до печери, небезпека зникнення, зв'язок між Життям і Смертю, Народженням і Зникненням - всі ці сили, які лежали поза владою чоловічого домінування Аполлона, були постійною загрозою і провокували захисні реакції останнього», - твердила вона<sup>3</sup>. І вбивство матері, до якого вдається Аполон, пояснюється в цьому зв'язку надмірною тривогою, породжуваною материнством. Натомість симпатію Аполлона притягує Атена - народжена з голови Зевса-батька, вона означала перемогу над материнством. Адже Атена не лише ніколи не перебувала в утробі матері, але й сама не мала її і виношувала дітей у кишені.

Аполонічні симпатії, які спостерігаємо у творах Кобилянської, можна, відтак, психоаналітично трактувати як побороення біологічного материнства. До речі, у «Касандрі» - скажемо так, аполонівській драмі Лесі Українки - героїня, покарана самим Аполоном за свій жіночий непослух, лишається до кінця вірною Атені-Паладі, її войовничому дівоцтву. Вона не пускає в храм дарунок ахейців: жінка може відбутися лише завдяки чоловікові. Натомість перебільшена розумова активність і життя без любови, на її думку, руйнують жіночу природу та ведуть до загибелі, як у випадку Софії Ковалевської.

Маргольм солідаризувалася з Елен Кей у тому, що саме чоловіки є творцями культури, жіноча ж домінантна сфера - емоційність. Причому така емоційність у найкращих своїх проявах подібна до геніяльності, а у найгірших - патологічна, кримінальна. Відгомін ідей Ломброзо, яким свого часу цікавилася Маргольм, відчутний у цьому біологічному трактуванні жіночої патології.

З ідеями Ломброзо солідаризувався і Гевелок Елліс, який у своїй книзі «Man and Woman» («Чоловік і жінка»), німецький

переклад якої з'явився 1894 року, попри загальну шовіністичну настанову, водночас підкреслював, що в майбутньому відбуватиметься фемінізація людської раси. Зі свого боку, гінеколог Макс Рунге («Das Weib in seiner geschlechtlichen Eigenart») і фізіолог Пауль Юліус Мобіус («Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes») намагалися з погляду наукового обґрунтувати «ненатуральність» феміністичних ідей та вроджене інтелектуальне слабоумство жінки.

Як зауважує Кей Гудман, у Німеччині на початок 20 століття складається цілий культ материнства. У 1903 році німецька феміністка Гедвіг Дом у книзі «Die Mutter», в цілому підтримуючи ідеал материнства, уже прагнула розвінчати цей культ, вказуючи і на егоїстичні мотиви материнської любови. І лише пізніше, після 1905 року, відбувається поворот до ширшого публічного трактування жіночої природи поза її репродуктивною функцією. Скажімо, обговорюється питання про культурну роль жінки як матері нації (Гелен Ланге, Гертруда Баумер).

Відкидаючи еротично-чуттєвий жіночий ідеал Маргольм, вільну сексуальність Елен Кей, фемінізовану «нову жінку», асексуальну і гротескную, Баумер, зокрема, зауважувала, що метою жіночого руху не є «чоловікоподібна жінка»<sup>2</sup>.

У творах Кобилянської відчутно сліди дебатів навколо жіночої природи, і зокрема материнської, якими повнилася німецька преса. Не обходить увагою вона і жіночу патологію, пов'язану з материнством. Зокрема, змальовує і такі жіночі образи, в яких глибинна емоційність виливається в демонічність, божевілья, веде до кримінальних вчинків.

У модерні часи популярними стають припущення про стійку, підсвідому владу материнства. Жінка, як стверджував, приміром, Ломброзо, живе поза культурою, в сфері безпосередніх емоцій, вона не підвладна нормам культурним і соціальним, а будучи під владою інстинкту, зокрема, материнського, власницького, вона здатна до асоціальних вчинків. Фройд, зі свого боку, також відкидав культурну роль жінки, для нього вона навіть у процесі дітонародження виконує проміжну роль, оскільки закон підтримки роду природа довірила агресивності чоловіків.

Зрозуміло, отже, що питання материнства стає однією з важливих психоаналітичних проблем. Німецький психоаналітик Гелен Дойч підкреслювала, що історія Материнства була довгою і складною до того часу, поки останнє не було прийняте та дістало благословення у християнстві. Зокрема такі культурно важливі міти як про Діоніса й Аполлона, Дойч пов'язувала саме із символізацією стосунків сина і матері, а саме: Діо-ніс є тим сином, що рятує матір, а Аполон - тим, що її вбиває. «Материнство як таке, з усією його містерійністю, невиразною асоціацією лона до печери, небезпека зникнення, зв'язок між Життям і Смертю, Народженням і Зникненням - всі ці сили, які лежали поза владою чоловічого домінування Аполлона, були постійною загрозою і провокували захисні реакції останнього», - твердила вона<sup>3</sup>. І вбивство матері, до якого вдається Аполон, пояснюється в цьому зв'язку надмірною тривогою, породжуваною материнством. Натомість симпатію Аполлона притягує Атена - народжена з голови Зевса-батька, вона означала перемогу над материнством. Адже Атена не лише ніколи не перебувала в утробі матері, але й сама не мала її і виношувала дітей у кошику.

Аполонічні симпатії, які спостерігаємо у творах Кобилянської, можна, відтак, психоаналітично трактувати як побо-рення

біологічного материнства. До речі, у «Касандрі» - скажемо так, аполонівській драмі Лесі Українки - героїня, покарана самим Аполоном за свій жіночий непослух, лишається до кінця вірною Атені-Паладі, її войовничому дівоцтву. Вона не пускає в храм дарунок ахейців:

«Мені належить влада не пускати.  
Чоловіки не сміють наблизитись До  
постаті Паллади. Я сторожа  
Палладіона».

(Л.У. 4, 66)

Касандра ховається під захисток Атени, однак «Аякс хапає її за волосся, вона чіпляється вільною рукою за п'єдестал Палладіона, статуя хитається і враз із п'єдесталом падає додолу. Вояки витягують Касандру з храму, в'яжуть їй руки, не одбираючи патериці (фалічний образ, яким захищається ця діва-пророчиця. - *Т.Г.*), ремінням від мечів, а потім саму прив'язують до колони в портику храмовім над сходами» (Л.У. 4, 89). Скажімо, досить детально Леся Українка описує останню сцену боріння і падіння Касандри (адже в одному з варіантів міту саме біля статуї Атени вона була згвалтована Аяксом).

Касандра не приймає діонісійсько-любовне безумство Гелени і Паріса, не вірить у жіночу («Ся не була троянкою ніколи. / Давніш - то жінка Гектора була, / тепер - то жінка еліна, та й годі» (Л.У. 4, 97)) й материнську вірність Андромахи («Троянки у неволі і - живі, / Обходять кросна, розділяють ложе, / дітей годують елінам на втіху...» (Л.У. 4, 91)), оскаржує материнське право Клітемнестри і звинувачує Агамемнона у принесенні в жертву своєї дитини («Ти забув, / хто мати Іфігенії, хто батько. / Ти тільки пам'ятав, що треба жертви / для того, щоб згубити нашу Трою» (Л.У. 4, 95)), заперечує роль Клітемнестри як дружини («Ти, правда, і не жінка»). Іншими словами, Касандра поборює все, що має стосунок до природного жіночого призначення і нібито визначає т. зв. цінність жінки. Водночас вона не може вийти поза покладені природою рамки у сферу чистого аполонізму. І плач матері («чутно за сценою голос старої жінки, він заводить, ридаючи страшно, немов виє») нагадує їй про діонісійську владу материнства - як смертешлюбу, і Касандра говорить фінальні слова: «То весільна пісня! / Се мати дочок виряджа до шлюбу! Касандра все неправду говорила. / Нема руїни! Є життя!.. Життя!..» (Л.У. 4, 93).

Сучасний дослідник бачить цілу еволюцію творчого шляху Кобилянської в перспективі «суду над Природою й Жінкою» та зустрічі Чоловіка<sup>4</sup>, тим самим стверджуючи, що доля жінки - у чеканні на чоловіка, і лише він надає сенсу жінці. Як це не парадоксально, але така інтерпретація не виходить поза тезу Лаври Маргольм, яка зводила до «основного інстинкту» сенс жіночого життя, і, зокрема, «жіночу змисловість» та «істеричність».

У своєму щоденникові за 1884 рік двадцятидворічна Кобилянська записала про своє бажання мати дитину: «Бувають хвилини, коли мені хотілося б мати дитину. Мені здається, що треба впасти на коліна й благати в Господа, щоб він дав мені її»<sup>5</sup>. Сумніви у призначенні жінки, зринають у її записках раз по раз. То вона думає про те, щоб «зробити щось в царині літератури», то борониться думкою, що «справжнє покликання жінки - виховувати і виводити в люди дітей», оскільки «жінка має бути помічницею чоловіка»<sup>6</sup>. Постійним мотивом її записок стає також тема національна. «Якщо я не вийду заміж за українця, то буду пропаща, бо нічого не зумію для своїх зробити, навіть мої діти не зможуть стати українцями...»<sup>7</sup>, - так пов'язує Кобилянська тему материнства і національності.

Іронію щодо «нової жінки» («в певних місцях хочуть навіть зробити з жінок вільних мислителів і літераторів») чи не найірадоксальніше сформулював на той час Ніцше. Модерна культура, на його переконання, робить жінок «з кожним днем все істеричнішими й нездатними до виконання свого першого й останнього покликання - народжувати здорових дітей». Саме через дітонородження, за Ніцше, жінка спроможна реалізувати

свою діонісійську оргіастичну природу. Пізніше з уявлення про біологічно-природну функцію дітонородження зароджувалася расова теорія, де особливу функцію підтримки «органічності» німецької раси покладено на жінку.

Ніби опираючись подібному спрощенню жіночої природи, боронячись проти надмірного біологізму, Кобилянська переносить акцент із дітонородження на виховання. Всі її матері, які здебільшого мають багато дітей, перебирають на себе страждання своїх дітей і виконують при них роль духовних свідків. Іноді навіть виглядає, ніби вони - безтілесні істоти, що в потойбічному а чи сьогобічному світі охороняють своїх дітей. Така Ніоба - пані Анна Яхнович, яка мала 12 дітей, «котрих всіх любила однаково, гордилася і любила всіма, а іноді бувала за них така сильна і відважна, що, здавалося,



була б і з самою судьбою ставала до боротьби, щоб їм лише добра здобути» (3,9).

Матері часто стають пам'яттю, асоціюються з ангелами, як, наприклад, у споминах Наталки Верковичівни, або стають духовними повіреними й ідеалами своїх онуків (як у новелі «Аристократка» чи повісті «Ніоба»). Як говорить героїня «Ніоби»: «Це чудно для декого, може, і смішно, що мати сумує за тим у дитині, що було б доперва колись виробилося з неї» (3, 57). У повісті «Ніоба» стара Яхновичева доглядає сліпого внука, натомість зв'язок останнього навіть із живою матір'ю переривається, бо, зауважено у тексті, «мати (хоч і жилося всім у достатку) не мала ні терпеливості, ні часу жертвуватися нещасному синові, як цього вимагало його страшне каліцтво» (3, 11). У новелі «Природа» інстинкт гуцулки-бабці пробуджується у її меланхолійній і аристократичній онуці. Виглядає, ніби народивши, матері сповняють обов'язок і відходять в інший світ, натомість героїні Кобилянської живуть із тіткою, нанашкою (похресною матір'ю), бабусею. Відбувається повна десексуалізація матері як жінки. Мати зникає навіть як образ, розпливається, як тінь, і позначається символом.

У повісті «Земля» уже перше знайомство з Марійкою, так само як опис її почувань, марковані печаттю меланхолії та асоціацією з власною матір'ю. «Була се слабосильна, ще *доволі молода жінка* з ніжними рисами обличчя, на яким за першим поглядом було пізнати, що тяжка, ненастанна праця й жура, що гнітила її, надали їй *пятно старости*. Вона жила в згоді зі своїм чоловіком, поважала й подивляла його у всіх його вчинках, говорила до нього "ви" і сповняла всі його накази й бажання без опору» (2, 36) (виділення моє. - Т.Г.). Таким чином уже в самому портретному описі бачимо гібридність, що поєднує риси старого/молодого. Далі цей образ витончується до символу. Стара мати у повісті «Земля», виряджаючи сина до війська, ніби перетворюється «в якийсь білявий стовп і, перейнята самим болем, мала розійтись з імлюю» (2,98). Вона стає схожа після смерті Михайла на «білих бабусь», «судильниць», які мов тінь, як ангели, снуються серед людей, - посланці і знавці іншого, потойбічного світу.

Архетипність символізована у творах Кобилянської також біблійними іменами її жінок-матерів (Марійка з «Землі», Магдалена із «За готар», Анна з «Ніоби»). Але існує ще й інший архетип матері у творах Кобилянської - античний. Це - Мойра, що судить і ненавидить. Боротьба сина з матір'ю і навпаки - матері зі своїми дітьми стане об'єктом багатьох творів письменниці, починаючи із «Землі». Кобилянська простежує травматичний досвід матері, яка розриває свій природний зв'язок з дитиною, а саме - ненависть матері до сина, ніби обертаючи навпаки фрейдівський едіпівський комплекс - ненависть сина до батька. Стара Марійка, пізнаючи своїм материнським інстинктом, що Михайла убив Сава, зненавиділа останнього - «і перший раз прокинулося в ній проти нього почуття ненависти. Страшне, бездонне, неописане почуття ненависти матері проти сина» (2, 277). А лейтмотивом повісті «Через кладку» стане боротьба сина з матір'ю та переборення власницького материнського інстинкту. Натомість Вовчиха з однойменного оповідання нагадуватиме про символічний архетип «фалічної матері».

Цей ідеал підтримувався образом власної матері - «святої Анни», як її називала Леся Українка. «Скільки безграничної доброти, біблійної лагідності, жіночої ніжності мала вона в

собі», - згадувала Кобилянська свою матір вже значно пізніше, в 1921 році, знову відновлюючи дві іпостасі матері-виховательки: «Яка велика вона була для своїх дітей, який великий благородний вплив ішов від неї на умовий і чуттєвий розвій дітей» (5, 228-229). Загалом, роль материнського архетипу у творчості Кобилянської особливо значна. «"Німеччині", і несказанній доброті, і розумові своєї дорогої, незабутньої матері (спольщеної німкені) завдячую я, що єсьм тим, чим єсьм, а Софії Окуневській, теперішній лікарці і товаришці моїй, як і Наталі Кобринській, - що вийшла з мене українська патріотка. Мати моя, хоч без вищого образования, в нічім мене не спиняла, до нічого мене не силувала і все була рада, коли бачила, що або читаю, або пишу» (5,609), - зізнавалася в автобіографічному листі за 1909 рік Кобилянська. Приміром, письменство, літературна творчість символічно пов'язуються у неї з материнським образом. Та й сама «українськість» Кобилянської має виразну фемінну символіку - до українства її прилучили товаришки-жінки: Софія Окуневська, Наталя Кобринська, Леся Українка. Важливо, отже, що національна свідомість для письменниці була явищем, спорідненим із творенням власної індивідуальності, отже - процесом культурним, позначеним (ремінісними конотаціями).

Однак материнський архетип у творчості Кобилянської не тотожний суто раціональному, виховному. Він так само має несвідому, і навіть містичну силу. Асоціація несвідомого з материнським архетипом нагадує психоаналітичну ідею «фалічної матері». Цей образ-фетиш не має стосунку ані до реальних жінок, ані до матерів, але він стверджує смертність і водночас віддаляє нас від смерті. Йдеться про символічну роль цього поліморфного образу у процесі означування власного «я». Відповідно до психоаналітичних припущень, «фалічна мати» є об'єктом страху для психе і водночас її найглибшим бажанням. «Вона представляє абсолютну владу жінки, автономної і самодостатньої»; «не є ані гермафродитом, ані андрогином, не людиною і не монстром, тому що вона емпатично - Мати»; «вона - фантазмагорійна карикатура і карикатурна фантазмагорія»; «ані вповні об'єкт, ані суб'єкт», вона «не два, а один», вона «не втілює і не показує амбівалентність, хоча може породжувати амбівалентне відчуття в інших», оскільки вона - «не чоловік і не жінка» і символізує несунеречливе і нееквівалентне існування сексуальних протилежностей<sup>8</sup>, - так пояснює символіку «фалічної матері» сучасний дослідник.

З цього первісного поліморфізму випливають різноманітні перверсивні сексуальні ідентифікації. Безуспішний розрив з матір'ю замикає індивіда в колі Лакайового «Реального», себто повертає його у владу матері і смерті, та занурює його в меланхолійний стан. Мати займає місце єдиного об'єкта, до якого прив'язане «я», що не дозволяє досягнути символічний порядок соціуму, що його уособлює Батько. Відтак «я» не може вийти у світ «Образного», тобто означуваного світу і замикається у нарцисичному самоспогляданні.

У своїх творах Кобилянська розводить дві ролі матері - дітонародження та виховника. Мати, яка народжує дитину, відходить у минуле, щоб дати місце виховника бабці, тітці або нерідній матері. Прикметна також у цьому плані доля самої Кобилянської, яка стала названою матір'ю своєї племінниці<sup>9</sup>. Власне культурна робота поколінь із виховання справжнього аристократизму, як бачимо з новели «Аристократка», означала виховання волі («независимого права»). У згаданій новелі



аристократизм переймає від бабці онук. А у новелі «Думи старика» лунає заклик до дітей згадувати «предків своїх» - «щоб історія перед вами не згасла» (3,387).

Пізніше Дмитро Доицов загострив питання культурного аристократизму і надав йому абсолютного маскулінного характеру. Це чоловіки - провідники і войовники - стають у нього носіями індивідуалістичної свідомості. У цьому плані він солідаризувався, очевидно, з Франковою характеристикою Лесі Українки як «одинокого чоловіка», оскільки саме у творах письменниці він побачив ознаки активного культуротворчого індивідуалізму. Донцов не згадує у своїх статтях Кобилянську, але його ідеї щодо не природної, а *вихованої аристократії*, які він підносив, наприклад, у праці «Патріотизм» (Львів, 1936), нагадують думки, висловлені у її творах. З тією різницею, що у творах Кобилянської вольовий порив часто йде від молодих жінок, а ще його мають у собі бабусі. Матері, натомість, стають виховниками лише тоді, коли уособлюють християнське терпіння, а їхній материнський власницький інстинкт пригасає, як у «чорної Магдалени», вселюдської матері, або страдницької матері - Ніуби. Письменницю захоплює духовна іпостась материнства. В новелі «За готар» чорна Магдалена, мати, яка поховала 14 дітей і не може відвернути смерті від останньої своєї доньки, переносить до своєї хати хворого чужинця, від якого відцуралися не лише селяни, але й сам панотець. Відлуння християнського міту про жінок-миро-носиць відлунює в цьому образі зчорнілої від страждань героїні Кобилянської.

Ймовірно, саме перенесення смислу материнства на виховну функцію відбивало спротив Кобилянської проти голого фізіологізму у трактуванні жіночої сексуальності. Заслугує на увагу, як боронилася Кобилянська проти пояснень жіночої психології істерією та бажанням мати чоловіка. В листі до Маковея з приводу статті останнього про «Царівну» Кобилянська, зокрема, різко неприхильно відгукувалася про твори Маргольм, яка слідом за Ніцше повторювала, що «змістом життя жінки є чоловік» (5,385). Загалом, таке уявлення було досить поширеним у після-дарвінську епоху, коли більшість праць у галузі біології і медицини мали переважно антифеміністичний характер і стверджували, що жінка, подібно до дитини або дикуна, менш розвинена, а її найвідповіднішою функцією є репродуктивність та материнство. Відповідно, навчання і праця поза домівкою забирає енергію, необхідну для виконання цієї функції, і така жінка стає неповноцінною, або в цій термінології - «очоловіченою», інверсивною статтю, «третьою статтю».

В рецензії Маковея, яку переглядала ще до її публікації сама Кобилянська, «Царівну» порівнювано з повістями Ройтер та Неєри. Обидві авторки, на думку Маковея, «нещастя старі із паннів» перекладають на «обставини, в котрих чоловіки, очевидно, мусять брати переважну пайку провини на себе». Спільна ідея усіх трьох творів, - твердить він, - право жінок на «повне життя», точніше - «старих панн». Маковей наголошує, що, правда, у «Царівні» йдеться про широке розуміння «повного життя» (освіта, «праця для загалу»), натомість у «її німецької й італійської товаришок» - насамперед про «право на любов» «І тому бажання за всяку ціну "права на любов" й істерія Агати з сеї причини вражають чоловіка цілою наготою надмірної а силоміць придушеної змисловості»<sup>10</sup>. Таке протиставлення, імовірно, Маковей зробив після того, як Кобилянська, прочитавши перший варіант його рецензії, заперечувала надмірну чуттєвість та біологізм в оцінці її героїні.

У своїй критиці Маковеевого прочитання трьох повістей Кобилянська протестує проти того, щоб говорити, що цілком жінки є чоловік і бажання вийти заміж. «Говорите <...> що всі три, - пише вона, - Наталка, Агата і Тереза в бажанні вийти заміж доходять до хоробливої змисловості і істерії, що лише не промовляють словами Маргольм "Des Weibes Inhalt ist der Mann". Я би Вас спитала, де бачите Ви у Наталки ту *хоробливу змисловість і істерію*? <...> Дивне, що чоловікові так трудно піднятися в осуді жінки понад звичайну шаблоновість» (5, 385). «Виходить по Вашому таке, - підсумовує вона. - Кожна незамужня є хоробливо змислова і істеричка. <...> Щоправда, модна література страшно плаче так в жінці, як і в чоловікові всякі підрядні інстинкти, і виходить таке, що незамужня жінка м у с и т ь бути невілляком змисловості <...> Тепер на мене кожний, а кожний чоловік може пальцем показувати та казати: вона сама тепер *роззвірена*, бо саме в *тій віці*. І не лише на мене, а на кожен дівчину в моїй віці» (5, 386). Маковей прислухався до слів товаришки і майже дослівно повторив у своїй рецензії її слова, що Наталка «все ж таки жінка з розумом, що д у м а є та що "Царівна" - це "повість чуття"». Разом з тим він поіронізував над Наталчиним «аристократизмом душі» та авторовим шуканням «аристократів духа» серед чоловіків. Натякнув він і на сексуальні потреби, однак злякався і зауважив, що авторка поклатла більшу увагу «на любов, як на потребу хліба і соціальної свободи для жінок»<sup>11</sup>.

### Материнське божевілля

На початку 20 століття Кобилянська звертається безпосередньо до аналізу материнського інстинкту. Усі матері у «Землі» передчасно спрацьовані, як Марійка чи Докія, рано постаріла зі своїм чоловіком-пияком, висока й статна, як цариця, яка гордо несла свою голову і виділялася неабияким розумом та господарською кмітливістю. Марійка натомість - «слабосила», «ще доволі молода жінка з ніжними рисами обличчя», «тяжка, ненастанна праця й жура, що гнітила її, надала їй п'ятно старости». Це жінка патріархального світу - Марійка «жила в згоді зі своїм чоловіком, поважала й подивлялася його у всіх його вчинках, говорила до нього "ви" і сповняла всі його накази й бажання без опору» (2,36).

Інакший різновид жінок-матерів подібний до відьми, як, приміром, мати Анни: «Вона була дуже погана, оця її мати. Передні зуби виставали у неї з рота, як клики. Сорочка на грудях була вічно розп'ята, а білий рушник на голові завжди перекинутий. Виглядала, коли б і не глянути на неї, як п'яна або як би що лише з кимсь билася» (2,62). Такий контраст ще більше підкреслюється біблійно-непорочним образом її доньки Анни. Мати Анни натомість підкреслено вампірна. Вампірність і монструозність підкреслені й у зовнішності та характері Рахіри. Михайло застерігає Саву: «Дивися на її зуби й на її рот! Як клубки з м'яса стоять їй в лиці!» (2, 33). Демонічність, вампірність натякають на темну непросвітлену культуру («шляхетністю», як називає це Кобилянська) жіночу натуру. Остання має сексуальну природу, не духовну. Скажімо, Рахіра володіє надмірною сексуальною силою - «мабуть, ні одна дівчина на світі не вміла так любити, як она! В її обіймах він неначе змінюється. Своїми великими, червоними устами пила з нього всю енергію і силу, пила його, коли лиш гляділа на нього своїми очима. І під тими поглядами, що або сміялися, або

іскрами обсіпували його, - м'як, ослабав і тратив усяку волю» (2,34). Така темна сексуальна сила нагадує патологічну.

Однією з центральних тем у «Землі» стає материнська любов. Причому у Кобилянської материнські чуття зближуються зі станом божевілья, і патологією. Надмірність і ненависти-любви визначає емоційні потрясіння Марійки. Соціально і культурно вона цілком пасивна: усе вирішує старий Івоніка. Марійка громадить, збирає добро, мріє про онуків, говорить до чоловіка на «ви». Як майже всі жінки у повісті, Марійка сприйнятлива до містики, вірить у ворожіння і передчуття. Це, так би мовити, особлива жіноча природа, розсіяна по всій «Землі». Але Марійка, як і інші жінки, не ототожнює себе із землею, хоча традиційна архетипна символіка землі - годувальниці, колиски і могили - має жіночі означення.

Мітологему «земля» у Кобилянської віднесено до чоловічої сфери. Це старим Івоніка та син його Михайло розуміють голос землі і вдовольняють її жіночі бажання, а не Марійка. За контрастом, у повісті «Fata morgana» Коцюбинського із землею ототожнено стару Маланку, а її жіноче єство зливається із диханням матері-землі. Натомість у Кобилянської чоловіки - старий Івоніка та Михайло - кровно пов'язані із землею, відчувають її нутром. «Івоніка любив її. Він знав її в кожній порі і в різних її настроях, мов себе самого. Вона пригадувала чоловіка й жадала жертви» (2,32). Так зовсім не традиційно Кобилянська розв'язує питання про архетип землі. Її підхід нагадує старозавітний світ, у якому чоловіки володіють, привласнюють, завойовують і землю, і жінок, а також досягають віру, як зрештою її досягає і старий Івоніка.

Натомість жінка живе у сфері несвідомості. Ментальна нестабільність Марійки, різкі коливання її настрою, перескоки від любови до ненависти підкреслено у повісті. Вона марить про те, щоб знайшовся вбивця сина, «аби власними своїми руками розшарпала його на кусні». Уся її надмірна любов скупилася в цей час на її «ціпочці», що «пропадала безвинно у в'язниці». Однак коли усе говорить про те, що це Сава убив брата, «страшне, бездонне, неописане почуття ненависти матері проти сина» охопило її. «Її слаба вдача, що хиталася вічно між любов'ю і ненавистю, з кожним напливом сильнішого почуття тратила рівновагу, не зуміючи втримати себе на середній дорозі гармонії, або хоч би лише й самої тверезої розваги, або доброти, що все помиряла» (2, 277), - зауважує авторка. Різниця між нею й Івонікою та, що Івоніка знав, хто вбив сина, і все ж любив Саву, і плакав «невидимими, духовними сльозами» (2, 279). Це чоловіче точне знання, як присуд - «а як про се ніхто не знав, він знав про се» (2,279). Зрештою, Івоніка переживає неістастя, віддавшись побожності й вірі. «"Так Бог дав!" - потішав він себе і силувався помириться з долею. Другої, реальнішої розв'язки тої найстрашнішої події в житті він не дошукував. Інстинктом простої душі відчув, що інша була б йому нанесла горя, і він не переніс би її» (2,287).

Марійка натомість не знаходить ані спокою, ані полегшення. Вона живе у світі емоцій, слів і прокльонів - «розсипува-лися прокльони з уст нещасної матері на голову сина, так що волосся дубом ставало й тілом мороз пробігав» (2, 288). Марійка живе несвідомим. Точніше, воно проривається через неї, і невідома й глибока сила, не підвладна ані розуму, ані словам, уступає в неї. Уже вимовивши: «Сава убив його!» і відчувши «усім материнським інстинктом, що Сава убійник», вона, однак, не здатна прийняти й повірити в цю правду. З надмірності свого

материнського чуття (адже «вона свої любила діти, страшно любила. Кров би дала за них» (2,284)) вона впадає в крайнощі любови-ненависти. Зрештою, від горя у неї забракло слів - «її рухливі уста задубіли, заніміли» - відчувала, «що в неї не стало другого сина».

Ніцше твердив, що любов до сина у матері будується на бажанні власності - так і Марійка «бажала його мати коло себе, хотіла, мов у нагороду, мати в себе за всі перебуті муки й жалі його, і знов цілковито, як малу дитину» (2, 289). Однак Кобилянська аналізує не так материнський комплекс власності, як нестабільність емоційно-психологічної і моральної натури жінки. Вона навіть розглядає останню як явище надзвичайного психоемоційного змісту, що межує з патологією. Ім'я її - синоненависництво. «Вона почала клясти. Зразу шепотом, зрідка, жахаючися сама своїх страшних слів, розриваючи їх на смутні шмати, а відтак пристрасно і з диким вдоволенням» (2, 292). Діагноз божевілья Марійці ставить Івоніка - «в ту душу не зможе він уже ніколи сонця вложити» (2, 292). «Вона стала уникати людей, відпихати ворожо від себе всіх, що зближувалися приязно до неї, і понурилася цілковито у свій жаль, з якого не було для неї виходу» (2, 292).

Коли материнство у психоемоційній сфері пов'язане з божевільям, матриархат позначений у Кобилянської знаком скупости і власності. Така Марійка у «Землі», така «Вовчиха», героїня однойменного оповідання. Остання відбирає все від дітей та чоловіка, силоміць бореться, щоб не віддати землі си-нам, відмовляє всім женихам своєї доньки, лишає чоловіка на голодну смерть. І все це заради того, щоб володіти. За власницьку натуру і ворожість Зою охрестили в селі «Вовчихою».

Цікаво, що Кобилянська видозмінює едіпів комплекс - як і у повісті «Через кладку», тут син бореться з матір'ю. Натомість із батьком у синів існує порозуміння. «- Мамо! - скрикнув (Микола. - Т.Г.) нараз із такою силою обурення і гніву, з такими іскрами ненависти в очах <...>. - Якби ви мені не мама, не жінка мого тата, я б вас убив, як вовчицю, і до криміналу замельдувався!» (4, 446). Вовчиця архетипно пов'язана з жінкою, що задля інстинкту самозбереження готова знищити своїх дітей і чоловіка. Це комплекс матері-самиці. Кілька разів у оповіданні згадано дружину Зоїного брата-кушніра, яка не витерпіла пияцтва, розтрат чоловіка та вбила його. Зоя розуміє те, що за власність можна вбити. Її чоловік натомість судить по-Божому.

Зоя живе в порожньому світі, у світі відсутньої комунікації. Вона не слухає - ані доньки, ні чоловіка, ні інших людей. Вона вся у полоні своїх думок і внутрішніх голосів. Манія еготизму характеризує її вчинки. Ось Микола говорить про те, що буде свататися і просить відділити йому землі. «Мати шила, впихала й витягала довгу голку з мішка вперед себе й не обзивалася, мов син говорив до порожнечі» (4, 436). Лише один улюблений син Юзко турбував її своїм демонічним усміхом - здавалося, він усе знав, знав її думки і вчинки, і саме він міг сказати невимовлене: «Ви ще нікому нічого не давали, а як дали, то як за рідною мамою жалували» (4,431). Зоїна любов до Юзка з присмаком чогось забороненого, можливо, інцесту-ального (у «Землі» також існує інцестуальний зв'язок між Савою та його двоюрідною сестрою Рахірою, а любов-ненависть Марійки до Сави також має елемент чогось гріховного).

Кобилянська відхиляла біологізм і фізіологізм на користь духовного принципу. Вона не сприймала, зокрема, твори Вин-

ниченка, наприклад, його оповідання «Таємна пригода», де жінка винаймає чоловіка-коханця як «машину» для запліднення. Для неї оповідання «не є психологічно правдивим» (5, 611). Про твори Шибишевського вона відгукувалася у 1901 році: «Воно сумно, як чоловік нічого іншого не бачить в жінці, крім самиці. Не люблю таких мужчин і не люблю тих зденерованих авторів» (5,469). Зрештою, у своїх ранніх творах вона сповідує ідею любови-товаришування чоловіка і жінки. Поступово, із затиханням діонісійського змісту та домінуючого естетизму ранніх художніх концепцій, письменниця різко виступає проти біологізму та фізіологізму у трактуванні й чоловіка, і жінки.

Особливо це відчутно у трактуванні материнського інстинкту. Духовну іпостась матері-виховательки і біологічно-фізіологічну роль матері-породіллі розведено, як, наприклад, дві матері у Тетяні з повісті «У неділю рано зілля копала». Втративши свою рідну дитину, циганка Мавра стає другою матір'ю для дівчини - з «безграничною невгасаючою любов'ю циганки до тієї дитини, яку, вибавивши змалку, уважала майже за свою» (3,167). І Тетяна «слухала насліпо всіх приказів чорної приятельки своєї» - «часто навіть проти волі самої Іва-нихи Дубихи» (3,167).

Треба зауважити, що Кобилянська не ідеалізувала жінок. Вона зауважувала, що її дуже «в жінок разить і від них відпихає so eine grosse Männersucht» (5,354), що «жіноцтво, котрого інтелігенція лежить в крою сукні, взагалі в самих шматах, є мені щось так утяжливого, що я сама собі в деяких хвилях кажу, що я погана і брутальна і зарозуміла, але я чую, що інша не буду і що я перед такою Бікаліс (знайома Кобилянської. -Т.Г.), або нехай вона інакше назветься, ніколи не отворила би душу, ніколи» (5, 355). Все це давало підстави письменниці не ідеалізувати жінку як матір і не зводити сенс жіночого життя до дітородження. Відтак роль матері (як дітородного

організму, що провокує материнський власницький інстинкт) нейтралізовано, а часто й негативізовано у творах Кобилянської.

Не випадковим у цьому зв'язку є й оповідання «Вовчиха», де мати стає повноправним власником доньки - Сандри. Відхиляючи всіх претендентів на її руку, Зоя перетворює Сандру на стару діву, що стає робочим інструментом, позбавленим усіх сексуальних бажань. Така мати - «каструвальна жінка». Вона нагадує матір Богдана Олеся з повісті «Через кладку», де син, переборюючи материнську любов, стає повноцінним чоловіком.

Прикметно, що паралельно у «Вовчисі» авторка говорить не лише про долю Зої, але і про долю Касандри, доньки тієї жінки, що вбила Зоїного брата. Касандра служить у місті і народжує незаконного сина. В кінці оповідання Сандра мріє про те, щоб взяти до себе сина Касандри та удвох його виховати і вивчити. Така інверсія материнського біологізму в духовно-виховничий інстинкт - характерна ознака писань Кобилянської. Зауважу, що в цьому випадку літературний світ збігався із реальним. Кобилянська взяла на виховання доньку свого брата, а пізніше любила й виховувала її сина. Ігор Панчук у спогадах «Моя бабуся» від 1940 року згадує: «Спав я з бабцею в одній кімнаті, одне коло одного. Перед тим, як я лягав у ліжко, мусів дати "цьом головку", а потім лягав у ліжко»<sup>12</sup>. Важливо також те, що майже у всіх спогадах про Кобилянську її пізнішого періоду

життя підкреслено, що виглядала і поводитися вона як мати. Так духовно-культурно компенсувалося те, що Кобилянська ніколи не була матір'ю.

Материнську скнарість «Вовчихи» з наголосом на материнській любові коригує авторка в оповіданні «Огривай, сонце...» (1927 ). У ньому йдеться про те, як Марта, дружина кушніра-пияка, що пропивав усе добро, а ще й бив свою жінку, «зарізала свого чоловіка» (4,482). До цього спричинила передусім материнська любов до дітей. Це оповідання Кобилянської з яскраво вираженою феміністичною тенденцією - мати змушена вбити чоловіка, щоб врятувати себе і дітей, хоча вбивством цим, де діти були свідками, вона підписала собі моральний присуд. І все ж, відсидівши три роки в криміналі, Марта поспішає до своїх дітей і леліє мрію, як буде з ними жити, оброблятиме свій ґрунт. На межі своєї землі вона й замерзає. «А чужі й милосердні люди поховали її на її рідній землиці!» (4, 496), - закінчує твір Кобилянська.

Наскрізним образом оповідання, винесеним у назву, є сонце. Про сонце оповідає байки малий Павлик. Марта боїться, що її відлучать від дітей і від сонця. Сонце прогріло восени сніг і відкрило тайну вбивства. Жити з дітьми і бути під сонцем - речі тотожні в тому жіночому світі, що його зображує Кобилянська. Так письменниця наголошує не жіночу статеву помсту, а силу материнського інстинкту. Це підтверджують і останні слова Марти: «Огривай, сонце!.. Мене і моїх дітей огривай...».

### Жіноче божевілля

У повісті «У неділю рано зілля копала», побудованій на мітологемі гріха, Кобилянська дає ще один варіант студії жіночої психології. Вільнолюбна й горда Тетяна, вихованка циганки Маври, є тією невинною жертвою, яка спокутує гріховність людської натури, і, зокрема, мінливої циганської душі. Маврина гріховна любов до двох чоловіків - отамана Раду і боярина - символічно передається її синові Грицеві і виявляється через «подвійність» його душі, прив'язаної водночас до чорнобривої Туркині і голубоокої Настки. Кобилянська називала Гриця «в вищій значінню - слабкий похитливий характер» (5,615). В наростанні гріховного конфлікту його розв'язку перекладено на безневинну жіночу натуру - Тетяну. Дика й горда її натура, повністю заповнена любов'ю до Гриця, виявляється найслабшою і найвразливішою ланкою. Тетяна божеволіє, і у своєму безумі дає чарівне зілля Грицю, щоб знищити те лихо, що в ньому поселилося й обійняло його «подвійну» душу.

Це непоодинокі ситуація, використовувана в літературі, зокрема, й українській, коли тягар нерозв'язних протиріч падає на жінку, а її емоційний і психологічний зрив веде до катарсису та заспокоєння всіх конфліктів. Приміром, ніби космос проривається через діонісійську природу жінки, яка найвиразніше реагує на соціальні та морально-психологічні негаразди патріархального світу. І саме жінка намагається у своєму божевіллі направити весь світ на «добре». «Знати, як прибра-

тися до *лиха*, як його убити. Вона його уб'є, - шаліє в її (Тетяниному. - *Т.Г.*) мізку, - щоб його ніде не було, в жоднім закутку світу. Ні в неї, ні в Гриця, ні в Настки... *Ніде* не було. Тоді буде добре» (3,296). Зауважу, що Кобилянська особливий наголос робила на тому, що Тетяна не свідомо труїть Гриця, але убиває лихо, яке є в ньому. Так Кобилянська пояснювала в листі до Лесі Українки, яка згоджувалася переробити повість на п'єсу. Вона підкреслювала, що хоч у повісті оброблено тему народної пісні «Ой, не ходи, Грицю», але зроблено це, на відміну від п'єси Старицького, «по правді кажучи, між нами», як пише вона до Лесі Українки, «тонше» і «цілком, цілком інакше» (5,602). Це власне жіноча інверсія традиційного сюжету, що виливається в зображення жіночого божевілья. Архетип божевільної Гретхен був дуже впливовим у так званій «чоловічій» літературі. До речі, чи не вперше наприкінці 19 століття Лавра Маргольм у своєму дослідженні «*Wir Frauen und unsere Dichter*» (1896) піднесла питання про те, що жінки звичайно моделюють себе на вірцях, створених у літературі чоловіками.

Саме наприкінці 19 - на початку 20 століття складаються нові варіанти традиційних тем, побудованих на гендерній інверсії. Зразок такої інверсії бачимо у «Камінному господарі» Лесі Українки. А Лавра Маргольм у своїй п'єсі 1895 року «Карла Бюрунг» дає жіночий варіант ситуації, відповідної до Стріндбергової «Фрокен Юлія» та Ібсенівської «Гедди Габлер». В основі п'єси Маргольм - життя небуденної артистичної жінки, яку зваблює чоловік. Але не це веде її до самогубства, а неможливість прийняти любов іншого чоловіка, оскільки вона вважає себе недостойною. Коли у інших п'єсах причиною самогубства для жінки зазвичай була «ганьба» і «гріх» жінки, то у Маргольм - зустріч із чоловіком, який міг би бути її ідеальним партнером і товаришем. Крах надії на самоздійснення веде героїню до самогубства. Прикметно, що таку інверсію критика все ж намагалася пояснити по-старому - наприклад, критик Лео Берг витрактував основний характер як жіночу інкарнацію ніцшівського ідеалу, як «наджінку» («*das Überweib*»), і закинув неморальність героїні, оскільки вона дала себе підкорити недостойному її чоловіку.

Жіноче божевілья також експлуатується «чоловічою» літературою. В українській літературі на основі п'єс Кронивницького його аналізував Микола Вороний. Кобилянська використовує цей архетип, щоб наголосити на невинності жінки. Письменниця послідовно (і словами Маври, і оповідача) підкреслює фатальність і безвідповідальність любови, однак сама авторка маркує її, так би мовити, колоніально. Адже Гриць - син «блуду» красивої циганки і пана, отже його «слабкий похитливий» характер маркований расово і соціально. Зрештою, для Гриця всі дівчата однакові, вони повинні мати свій розум, і ніякої вини він не почуває за собою у тому, що легковажно, хоч і щиро, признавався в любові до двох дівчат. «Як її, Мавру, не жалувал ніхто, ні він сам опісля, ні чоловік, ні родичі, так і бідну Тетяну тепер і *сей* не жалує. От що то любов!...» (3,298) - підсумовує ці колізії Мавра.

### «Каструвальна» жінка

У подвійній чоловічій проекції письменниця подає оповідь про кастрацію в оповіданні «Пресвята Богородице, помилуй нас!». Суддя Л.М. розпочав оповідати про свою зустріч з Федом Дзвонарем, а далі «оповідав словами Федя Дзвонаря». Власне враження судді про героя таке, що це був «мужчина незвичайного росту, склад тіла мов з **Граніту**, з обличчя темний, з чорним лискучим, над чолом рівно підстриженим волоссям і зі спадаючими на плечі кучерями. Руки жиливі, обличчя правильних рис, карі очі аж горіли з блискучих чорних зіниць, постать незвичайно характерна»<sup>13</sup>. Постать, справді,

характерна для Кобилянської та знайома ще з її що-денникових записів. Це - чоловічий аполонічний ідеал письменниці.

У повісті «Через кладку» вона аналізує різного роду чоловічо-жіночі інверсії - від гомосексуальних до аїдрогинних. Було б дивним, щоб Кобилянська не знала чи не чула в першій половині 20 століття про Фрейда. Психоаналіз стає повсюдною модою - побутовою й інтелектуальною. І хоча імени віденського психоаналітика ми не зустрінемо у листуванні письменниці, все ж сліди його популярних концептів (едіпів комплекс, кастрація, его-ідеал) видно у текстах Кобилянської. Зокрема, в оповіданні «Пресвята Богородице, помилуй нас!» про кастрацію говорить жінка-авторка, хоча все ж передоручає

і здійснити, і розповісти про це чоловікові (навіть двом - судді та паламареві).

Виникає спокуса розглянути принаймні одного з цих чоловіків: гарно збудованого, фізично сильного Федя Дзвонаря як образ-фетиш Кобилянської - втілення її ідеалу «палких, дужих чоловічих постатей». Однією з інверсивних нарцисичних самоідентифікацій стає для авторки ототожнення себе з фізично досконалим чоловіком, ідеалом, якого так пристрасно бажала молода Кобилянська. Як зауважував Крафт-Ебінг, який першим подав розгорнений аналіз різних форм фетишизму, «того, хто фетишизує тіло, не повинні розглядати як монстра в плані його чи її надмірностей, подібно до садиста чи мазохіста, але швидше він є монстром в напрямку того, що бракує йому чи їй»<sup>14</sup>.

Оповідання «Пресвятая Богородице, помилуй нас!», написане 64-річною письменницею, можна розглядати як порахунки автора-жінки з Природою, як робить це Чопик, називаючи сюжет не «скоромною» історією із судової практики, а трагічним пуантом Новели її життя». «Виривалось не «пр(и)рожене»». Виривалась Природа»<sup>15</sup>, - твердить він. Таке прочитання занадто біографічне й однозначне. Адже Кобилянська аналізує в оповіданні ситуацію біблійного першогріха, і «порахунки з Природою» набувають у цьому зв'язку не автобіографічного, а культурно-антропологічного змісту. Це також драма, де Аполон поборює (і каструє) Діоніса - наскрізний сюжет у творчості Кобилянської. Спостерігаємо щось подібне до того культурологічного розширення психоаналізу, яке здійснював пізній Фройд, переходячи від аналізу едіпового комплексу в дитячі роки до ролі такого комплексу в культурній еволюції людства (зокрема, у монотеїзмі).

В оповіданні Кобилянської розгортається, передусім, топос раю. Ідеальним виступає в оповіданні і герой, і його родина, і місце, де він проживав. Майже райська ідилія вимальовується за тим вогнем під голим небом на вершечку гори, де зазвичай господині готували страву. Сімейне вогнище ogrівало родину - «Любо було, воно, пане, - зізнається Дзвонар, - аж коло серця лоскотало. Вогонь горів весело, на небі указувалися перші зірки, дим з-під триніжків пнеться вгору і нам здавалося... от... от... ми вже сидимо кругом триніжка, черпаємо з миски і говоримо з дітьми-жінками». Так було. Була газдиня - роботяща й господарна. Її вирізняла чистота - «в хаті, знадвору на стінах, на присьбі, на вікнах, межі грядками і в садку». «Гарно й чисто було в нас знадвору й так само всередині», - підсумовував Федь. Весь опис нагадує архетипний образ раю - безгрішного, чистого й заможного.

В тому раю проживали чоловік і жінка. І далі цілком за біблійним сюжетом - рай зникає, бо Єва піддалася спокусі, і «парубище Николай» завоював душу і тіло жінки. Про це принесла звістку тітка. Знаками падіння стає незапалений вогонь, відчинені двері, мовчання свідка-тітки. Заставши коханців, «він кинувся до того, що лежав і що обтикував капелюх паву-нами, й вирвав йому одним замахом пр... з цілою серединою...»<sup>16</sup>. Відсидівши у в'язниці за вбивство, напівдитинний-нанівбожевільний Федь служить паламарем і виховує сина, який «око в око на батька схожий». Його лякає темін та ще, коли співають на вечірні «Пресвятая Богородице, помилуй нас!»

Що означало це оповідання, написане Кобилянською у зрілому віці і призначене на те, щоб бути виголошеним на ювілейному вечорі письменниці?<sup>17</sup>. Оповідання розгортає мітологему гріха і покарання, тобто тему, яка цікавила письменницю, починаючи із «Землі». Подібно до «Землі», де біблійна символіка братовбивства і біблійні архетипи пронизують цілу оповідь, лише зрідка виступаючи на поверхню, оповідання «Пресвятая Богородице, помилуй нас!» також занурене у біблійну ситуацію «перворідного» гріха<sup>18</sup>.

Жорстоке покарання чоловіка й образ «каструвальної жінки» зустрічаємо і в оповіданні Кобилянської 1927 року «Oгривай, сонце...». Воно починається словами: «Коли Марта зарізала свого чоловіка й упоралася з ним, завмер тієї ночі всякий звук у її хаті» (4, 482). Видається, що саме в цей період письменницю переслідує тема гендерного насильства. Зважаючи на однотипність ситуацій: вбивство чоловіка жінкою, («Oгривай, сонце...»), жінки - чоловіком («Але Господь мовчить...»), чоловіка - чоловіком («Пресвятая Богородице, помилуй нас!»), - усі ці випадки засвідчують кризу родинного стану. Імовірно, саме в такий спосіб Кобилянська реагувала на катастрофи 20 століття і, зокрема, на розірваність українського культурного простору - материнського - між «великою» Україною, еміграцією та Буковиною.

Але тема гендерного насильства має й інші психоаналітичні пояснення. Традиційно вина за «перворідний» гріх падає на жінку («зв'язок жінки, сексу і гріха становить основу західного патріархального мислення», зауважує Кейт Мілет<sup>19</sup>, але в оповіданні Кобилянської покараний за нього передусім чоловік (парубище Николай). Він кастрований, однак не батьком, але чоловіком любаски. Останній репрезентує чоловічий ідеал-фетиш у творчості Кобилянської. Хто ж здійснює кастрацію? Оповідь, ведена від Федя, несподівано обертається на розповідь від третьої особи. І вже герой і оповідач зливаються: вони тотожні, бо вони усе б а ч а т ь . Так несвідомо наратором стає хтось всевідаючий, хтось трансцендентний, який усе бачить. Логічно було б припустити, що цей погляд - Батьків, точніше - Господній. Прикметно, що Кобилянська використовує топос «**Всевишнього** знання» у новелі «Але Господь мовчить...», написаній того ж 1927 року. У тексті «Пресвятая Богородице, помилуй нас!» він відсутній. Як топос всевідання, його міг посідати лише автор, який вибудовує систему послідовних і перехрещених поглядів і оповідей. Отож, цей хтось - автор, а оскільки він - жіночої статі, то відбувається інверсія з жіночого на чоловічий (всезнаючий) погляд.

Федь є батьком у розумінні реальному, буденному - адже пізніше суддя побачить його 13-літнього сина, хлопчину «майже зависокого на свій вік, око в око на батька схожий», і цей син - «тільки мого», як відповідає Дзвонар. Отож, останній, як батько, захищав свого сина і боронив від гріха, що його вчинила його мати. Така складна система ідентифікацій у творі (до цього додається мотив гендерної солідарності-порозуміння - суддя подає Федеві-убивці руку, а той цілує її) свідчила про те, що в чоловічому патріархальному контексті злочин виправдовується. Отже, виправдовується сама кастрація.

Але авторський (жіночий!) наголос переноситься з батьківського покарання на материнське прощання. Найбільше зворушення Федь Дзвонар переживає, чуючи молитву до Богородиці. Не Батько, але мати - Богородиця, яка віддала влас-

ного сина на смерть, нагадує йому про його гріх. У райський куточок заповз гріх, і не Батьківська покара, а всепрощення і любов Богородиці-матері здатні очистити його. Так карається тілесна природа і виправдовується духовна природа.

У новелі 1894 року «Мати Божа» Кобилянська фантазувала про те, як героїня блудила між людьми і «шукала того, за ким серце тужило». Натомість замість Нього станула перед нею жінка - «Здивована, видивилась я на ню, zarazом і змішана, і обманена. - Отже, знов не він!» (1,466).

Мати Божа стає посередником для дівчини в її пошуках ідеального Чоловіка. Саме Мати уособлює найбільше страждання, бо «сама стояла в своїм превеликім горі, коли вони мого одинокого сина прибивали на хрест» (1,470). Ця зустріч відкриває дівчині шлях самопізнання, й вона, мов стріла, лине назустріч Йому. Отже, духовне поривання вбирало в себе і збігалось з пошуками ідеального чоловіка. Це раннє оповідання Кобилянської натякає на близькі до платонічних можливості перевтілення статей, або гендерних ідеальних сутностей. Звідси розпочинається та інверсія, яка, зрештою, завершується фізичною підміною статей у пізньому оповіданні «Пресвятая Богородице, помилуй нас!».

### «Криза статі»: погляд з іншого боку

#### «Мужик»: варіант Осипа Маковей



У повісті «Залісся» (1896) Осип Маковей змоделивав ситуацію, яка віддалено нагадувала й накладалася на його стосунки з Кобилянською. Очевидно, жіноча емансипація і чоловіча незалежність були актуальними темами для цього письменника. Маковей дав читати Кобилянській свою, мабуть, ще незакінчену повість «Залісся», оскільки у своєму відгуку вона зауважила: «Не знаю, як закінчите все...» (5,162). Маковей писав про стосунки сина українського священика, семінариста, і доньки власника села, як і загалом про село, передусім під соціальним кутом зору, характеризуючи суспільні конфлікти і пропонуючи радикальні ідеї (віче, читальні, теорію «малих» справ тощо). Це мала бути повість, написана у руслі Франкового суспільно-психологічного реалізму.

Натомість Кобилянська, перечитуючи повість, радила Маковесві зробити щось цілком інакше - «європейське». Вона пропонувала звільнитися від реалізму і тенденційності («всі події в селі описуєте з таким поспіхом, а через те так сухо, як би се лиш акти мали бути» (5,160), натомість додати більше поетичності, психологізму і зображальності, іншими словами, писати, «як не раз умієте - як ein lachender Löwe!» Це нагадування Кобилянської про ніщівських «усміхнених левів» прикметне своїм закликом до художньої свободи та відмови від конвенціональності і соціологізму, до яких схилився Маковей.

На думку Кобилянської, могло бути два варіанти викінчення - трагічний і щасливий: «если Славко висвячується безженний, - пише вона, - то зробить з їх стосунків таку подію, щоб

пригадувала вступну прелюдію - то є оркан, розуміється, не такий бурхливий, але зате глибокий; а если злучити їх - то змалюйте таке щастя, щоб огріло і тих, котрі не мають в собі тепла» (5,162). Чи не найсуттєвіший закид Кобилянської - у тому, що Маковей або був «втомлений», або писав «нерадо» про стосунки Славка і Мані («любов не миготить межи ними»), тим більше, що й Маня «змальована неясно, затиснена in der Hintergrund, ie має нагоди - то є Ви не даєте спосібності заглянути в її душу - а займає, проте, собою незвичайно» (5, 161).

Для Кобилянської було також зрозуміло і «природно, що Маня, д і д и ч к а , мусить перша приступити до Славка з любов'ю», але, нагадує вона Маковесві, «не забудьте представити її борбу, - а то борбу амбітної жінки з собою через те, що прещінь він її оминає» (5, 162). Отже, Кобилянська відчула невпевненість, боязкість автора глибше входить в зображення чуттєвих стосунків свого протагоніста. Як жінка, вона ототожнювала себе з Манею і розуміла, що останній не дано в повісті можливості проявити свій характер і розгорнута свої чуття, які іноді виглядають несподіваними. Отож замість того, щоб психологічно заглибитися і показати чуттєву драму Славка і Мані, у Маковей йшлося фактично про втечу чоловіка від жіночої любови. За фабулою саме так чинить протагоніст повісті: Славко спочатку хоче відповісти на пристрасного листа Мані, згодом лінується, забуває, а далі взагалі втікає від жінки і від сексу, вирішуючи висвятитися неодруженим. Очевидно, таке рішення було зумовлене не так боязню нерівного шлюбу, як самою пристрастю, яку Славко Левицький відчув з боку Мані.

У такий спосіб, відособлено, повість Маковей пояснювала, що надмірна чуттєвість, яку виявляє Кобилянська, може злякати (або іншими словами, лякає) автора. Маня першою виявляє своє почуття перед чоловіком, що було річчю скандальною за тих часів. (Сама Кобилянська, і не одна з її героїнь були здатні повторити цей жест). Отож, Маковей майже дзеркально відтворює цю ймовірну в їхніх стосунках з Кобилянською ситуацію, показуючи при цьому, як може сприйняти її чоловік.

Амбітні героїні повістей Кобилянської страждають від того, чи мають вони моральне право освідчитися першою, як, наприклад, у «Ніобі» або «Апостоли черні», де Ева, зокрема, говорить про умовність жіночого дискурсу: «Це страшно, що ми, жінки, не можемо в деяких моментах нашого життя так одверто говорити, як це вільно мужчинам. Ми мусимо більше підчинятися якимось законам традиційних форм»<sup>1</sup>. А у відповідь своєю повістю Маковей іронічно показує, що така ініціатива може загалом бути відкиненою, або ще гірше - замовчаною. Отож, жіноча емансипація - річ натуральна, однак патріархальне за своєю природою суспільство її може загалом не помітити. Славко вирішує висвятитися неодруженим, оминути освідчення, втекти від емансипованої жінки, яка кохає його, адже, жінка - взагалі річ, відкинена на маргінес суспільства. Останнє вільно обійдеться без неї.

Таким чином, підкопуючи жіночу емансипацію, автор на додаток підсовує своїм імовірним критикам-феміністкам «троянського коня» - легко зрозуміле звинувачення щодо прагматичної поведінки свого протагоніста. Це звинувачення у меркантильності. (Отже, іронізуючи, Маковей спрямовує критику у смішне, як на нього, русло - бо що може бути більш несимпатичне для романтичних паничок-феміністок, аніж меркан-



тильність?! І як можна порівнювати любов і користь?! - накинулися б вони на уявного чоловіка-шовініста). Дуже просто, відповідає автор «Залісся» й іронічно обігрує, скажімо так, «духовну» відмову свого героя, порівнюючи її з «меркантильною» «мужицькою» історією.

В епілозі (який, імовірно, був написаний після того, як Кобилянська читала повість) Маковей підсовує читачеві аналогію між «прагматичною» селянською поведінкою і щойно описаною «високою» любовною драмою з життя інтелігентів, яку автор зумів зробити, однак, комедією. Відмова Славка обрамляється словами про «нашого селянина», який «задня загана поля покине жінку, хоч її любить»<sup>2</sup>. Селянин, мовляв, може відмовитися від жінки, яку любить, коли не отримає обіцяний їй у придане шматок землі.

По суті, йшлося про право патріархальності, яке Маковей іронічно підсовує на місце сентиментально-романтичних «казочок» про любов. Так приховується у повісті (і відводиться) інший мотив, значно важливіший за меркантильність, а саме - страх пристрасти - «могутнього чуття, здержуваного досі силою волі»<sup>3</sup>, яке проривається у повісті і походить від жінки. Пристрасти, яка могла би прорватися під впливом Соломонової «Пісні пісень», але яка зродила лише печаль.

Кобилянська натомість настільки виразно піднесла свободу любови, що перелякала свого товариша. Маніна свобода у «Заліссі» нагадує ту, яка могла б асоціюватися з почуттями самої Кобилянської. «Я жінщина... жінщина передусім, а потім донька діди»<sup>4</sup>, - говорить вона Славкові. Розв'язка драми у повісті Маковей іронічна і самовбивча, а саме - утопічна дружба, тиха приязнь і взаєморозуміння між о.Ярославом та майбутньою дідиною Манею.

Прикметно, що зауваження Кобилянської до «Залісся» датовані 22 січня 1897 року, але вона пересилає їх Маковееві лише у вересні. При цьому питає, чи згодилася останньому її «критика» «Залісся» і просить його швидше публікувати повість. (Зауважу, що Кобилянська завжди оберігала письменницьку долю Маковей, навіть значно пізніше вона турбується тим, що він більше не пише. «Шкода лише, що він сам не пише й є того переконання, що "не варто" писати і "нема для кого писати". Так я чула. Не сходжуся з ним і не бачуся вже від майже 18-19 літ» (5,242)), - зауважувала вона в автобіографії 1921-22 року.

Її власне листування з Маковеем від 1897 року є несвідомим відгуком навідчане нею у «Заліссі» побоювання «жіночої» чуттєвості. Восени значно виразніше виявилися і її почуття до Маковей, хоча вона натякає, що не очікує на щасливе «закінчення» у своїм житті (5, 307), себто на одруження, і називає себе «пристарілим» батяром (5, 307). При цьому вона прагне зняти підозру щодо себе як жінки - і пише Маковееві про дві істоти свого «я»: одну реальну, а іншу - «мімозу». Ця друга -то «поранкова душа», що говорить до «левів, які сміються». «Das ist meine Morgenseele - і вона йде до Вас, не зачинайтеся перед нею, пане Маковей, бо вона не зробить Вам нічого злого», - просить Кобилянська додає: «недумайте, що Ви говорите до якої-небудь панни - о ні! Die Morgenseele ist ein Neutrum і говорить zum lachenden Löwen! А Ви зараз засуваєтеся і зазираєтеся на сто ключів, як би вона хотіла Вас убити!» (5,304).

Таким чином, щоб не злякати «ведмедя» Маковей, Кобилянська визнала себе не жінкою, а нейтральним іншим, третьою

особою, платонівською душею. Правда, образи «поранкової душі» і «усміхненого лева» вона позичила у Ніцше. Маковей насправді налякався тої хвилі чуттєвості, що пробивалася у листах Кобилянської. «Ви кажете, що було би шкода, якби я попала в нездоровий, не в міру розбаваний культ серця. Я не попаду в нього ніколи. Всі ті письма, що носять ціху таку, - вони з тих часів, де я крилася і затаювала те, що пишу, і виходило саме нездорове. Тепер - де се одинокий мій світ, і ніхто мені його не вирве, і де я можу явно писати - не буду хоробливою» (5,309), - пише вона у відповідь на Маковееві застереження. «Те, що Ви мені кажете про чуття, - дивує мене, але, може бути, що Ви маєте слушність <...>, але що мені робити, щоби того факту позбутися? І чи можна взагалі позбутися?» (5,308), - борониться вона.

Маковей, як правдивий український автор, цілком у згоді з літературною національною традицією, втікає від чуттєвості, коли остання не сублімується, скажімо, в ідеальну любов. Однак, топос «ідеальної любови» підривається уже в межах народницької літератури. Приміром, Борис Грінченко у повістях з життя інтелігенції «Соняшний промінь» і «На розпутьті» адаптує романтичну концепцію любови і водночас натуралізує її. Ганна в повісті «На розпутьті» прихильна до Демида, «його тихої але кремезної вдачі, його ласкавості та щирості». «Але тепер інший став перед нею, - зав'язує колізію Борис Грінченко, - і той інший був такий блискучий, що Демидова постать зовсім зблідла перед ним. Демид був звичайна гарна, чесна людина, а цей був повитий якимсь героїчним сяйвом»; «Дівчина чула, що блискуча постать Гордієва, узброєна в її мріях про святого духа в лицарську зброю, запановує у неї в душі, а Демидова постать оступається далеко назад»<sup>5</sup>. Це сяйво ішло від майже екзальтованої інтелігентської любови Гордія до «народу», і Грінченко поетизує таку ідеальну чуттєвість.

Разом з тим Грінченко був одним із перших українських авторів-народників, хто відтворює ідеалізм також як фізичну любов, що, зрештою, символізує про небезпеку чуттєвості для героя-народника. «Він глянув на неї, на її любе обличчя і в ту ж мить ухопив її на руки і почав цілувати в губи, в очі, в лоб, у руки. Він поніс її на ліжко і припав коло його навколішках, і знову цілував її руки, ноги.

- Люба! Кохана! Серце!..

Ганна п'яніла з тих любовощів, та й сам Гордій сп'янів...»<sup>6</sup>.

Найчастіше ж у творах українських авторів кінця 19 століття панує любов ідеальна, сублімована в любов до народу, рідної землі, України-неньки. У цьому розумінні Маковей -типовий український письменник.

1899 року Маковей відреагував на феміністичні ідеї (а не-явно - і на феміністичні твори Кобилянської) образом «Емансипація мужчин». Це гумореска про емансипаційні тортури пана Романа, який власноруч пришиває відірвані гудзики. І разом з тим це іронічно викладена історія інвертованої чуттєвості одинокого чоловіка, спрямованої на «ідеальну жінку». Іншими словами, це оповідь про чоловічу емансипацію, або «Царівна» навиворіт і у гротесковому варіанті.

Ритуал пришивання гудзиків - поле свободи «емансипованого чоловіка» - супроводжується автокоментарями героя. Іронічна дистанція створюється за рахунок несподіваних асоціацій, а також неспівмірностей, які автор висуває на перший план, проговорюючи чоловічі «ілюзії», речі-фетиші й істоти-



фетиші. Таким фетишем може, приміром, бути жінка-дитя, як наприклад, Зоня (вона гралася б і співала йому, казку декламувала, в доміно грала, або й поцілувала б його). Далі однак автор знімає покрив ілюзії, кидаючи мимохідь, що Зоня - шестилітня дівчинка. «Я люблю її! - приходять Романові на думку. -1 вона любить мене. Се явна річ, і ми з сим не криємося перед ніким»<sup>7</sup>. Зоня могла б бути для пана Романа, «доброго чоловіка», якого «люблять діти й собаки», можливою «жінкою». Ідеальним другом (хоча це, зрештою, ще одна модель жіночої ролі, а саме дружини-приятеля) міг би бути для пана Романа пес Гектор. Гектор з успіхом міг би замінити жінку: «Зази. Історія терпінь дівчини» (парафраза «Царівни»!). Справді, така книжка в тексті твору присутня - на початку гуморески пан Роман відсовує її, запихаючи під купу часописів.

Відтак, сам процес пришивання гудзиків виявляється синхронізованим процесом, який заміщає й реалізує чоловічі бажання, як, наприклад: «ти стрілив» гудзиком (так само як «шпротом») - і «вискакує із-за таблиці панна з хоружовкою»<sup>9</sup>. Іншими словами, думка сягає предмета, ідея - об'єкта, а бажання - свого здійснення. Від пришитого гудзика до мрії про панну Стефанію - один крок, і «Роман згадав панну Стефанію». Спогад про першу зустріч з цією «поступовою» дівчиною був дуже приємним - «прегарна дівчина», думалось йому. Правда, коли його було запитано, якою він уявляє «ідеальну жінку», пан Роман, відповідаючи цілком поступово, вжив б разів слово «повинна» на 4 речення, однак риторика не бралася до уваги. Вони з панною Стефанією почувалися, «як добрі приятелі»<sup>10</sup>. Панна Стефанія загалом підходила: подобалася йому, була емансипанткою, до того ж мала гроші.

Цілком у дусі в'їдливих фейлетонів, які писав сам Маковей, далі оповідь торкається матеріального боку любови й одруження. До сватання задля посагу хотіли присилувати пана Романа патріархальні батьки. Спогад про панну Ганчаківну - то ще один пришитий гудзик на пальті і ще один варіант чоловічого щастя.

Наступний етап чоловічої емансипації - повернення до світу матеріального, навіть математичного. Пан Роман виявив, що він схуд, і страх смерті (зникнення) опанував ним: «Коли б так він що два роки тратив по десять кілограмів, то за яких 14 літ міг дійти до 0 ваги і зовсім щезнути з землі, не доживши і 50 літ віку»<sup>11</sup>. Зрештою, марноплинність життя і навіть смертність у мітології уособлювані жінкою. Математична точність підрахунків, до якої примушує героя вдаватися автор, - це ще один спосіб підкреслити раціональність чоловічого світу.

Пан Роман вдається і до ревізії емансипації, переставляючи жіночі й чоловічі ролі. «У школах, - казав він, - ми учимся кільканайцять літ і то всякої всячини: логаритмів, аналітики, тригонометрії, грецьких і латинських нісенітниць, - а марного котлета зробити або каву не навчаться»<sup>12</sup>. Остання - штука - «то лише привілей жінок». В такий спосіб пан Роман мріє про зміну гендерних ролей. А ще - знецінює всі ідеали жіночої емансипації, такі як наука і незалежність. Отже, Маковей здійснює в'їдливу іронічну ревізію феміністичних ідеалів, вдаючись до переставлення ідеалів. Так чоловіки переймають ту ж риторіку, якою послуговуються феміністки, але борються за те, чого прагнуть позбутися жінки: «Адже наш мозок зовсім негірший, як у жінок, і ми так само могли би навчитися варити, шити, вишивати, пироги ліпити і т.п. <...> За що нам така за-

то Гектор цілий час не зводить з нього погляду, ласиться коло нього, кладе свою голову на його коліна і не хоче відступитися від нього. Такого собаку мати!...»<sup>8</sup>.

Отже, пришивання гудзиків, ця власне жіноча робота, виконувана чоловіком, стає в гуморесці сублімованим чоловічим романом. Ім'я героя (Роман) і «чоловічий роман» (звісно про жінку) метафорично збігаються і розгортаються в цілий текст. Окрім того, вони становлять альтернативу якомусь типово жіночому тексту, наприклад, книжечці під назвою «Дівочі сльо-

висимість, така неволя тепер, коли всяка твар говорить про волю і бажає її?»<sup>13</sup>, - розмірковує пан Роман.

Сумніви, закинені паном Романом, досягають цілі - панна Стефанія не хоче, аби сталося так, що внаслідок взаємної емансипації - і жіночої, і чоловічої - «всі мужчини перенесуться, напр(иклад), до Америки, а всі жінки - до Європи і Азії, будуть собі жити окремо, відділені океанами»<sup>14</sup>. Адже основна турбота самої панни Стефанії - бал.

Маковей фактично переписує ситуації жіночої повісті «Дівочі сльози», адже рефлексії його героя переймають риторіку фемінізму і стають інвертовано-жіночими. Пан Роман переживає подібну до «жіночої» незахищеність на балу, і сахається в темному переході, коли якась дівчина грубо зачепила його. «Прикро було Романові, ще більше прикро, ніж героїні «Дівочих сліз», коли їй таке саме лучилося з мужчиною»<sup>15</sup>, - коментує оповідач. Захворівши, пан Роман ждав, коли прийде Стефанія, і «якраз зовсім так само ждав, як героїня «Дівочих сліз»<sup>16</sup>, - наголошує він. Такі епізоди нагадували про аналогічні сцени з «Царівни» Кобилянської, а сам фейлетон підкреслював неприродність феміністичних ідеалів. Наприкінці пан Роман став незалежним, лише освоївши й перебравши на себе усі традиційно жіночі справи.

### «Війна статей»:

#### варіант Августа Стріндберга

Значно серйознішу антифеміністичну критику здійснював Август Стріндберг. У циклах його новел «Шлюби І» та «Шлюби ІІ» (1884-86 рр.) Стріндберг звертається до «жіночого питання», спочатку розглядаючи його як прояв буржуазного устрою. «...Я нападаю на інститут шлюбу, - за-

уважував він, зокрема, у першому збірнику, - такий, яким він виявляється в сучасних умовах... Жінка не потребує мого захисту. Вона - мати і тому - володарка світу»<sup>17</sup>. У другому збірнику він «безжально» розправляється з цією жінкою-«володаркою».

Цікаво, що у новелі «Ляльковий дім» письменник, як і Маковей, також вдається до інверсії ідеї жіночої емансипації. Точніше - він «перечитує» ібсенівський «Ляльковий дім», перевертаючи мотиви й ідеологію відбитих у драмі колізій. З оскарження суспільства, яке робить із жінки ляльку, Стріндберг переходить до оскарження самої ідеї жіночої емансипації, трактуючи її як фальшиву й лицемірну поведінку «старих дів». Натомість щастя родини, як твердить письменник, саме в тому й полягає, що вона є ляльковим будинком, де чоловік і жінка у взаємній любові розігрують свої ролі, отримуючи в такий спосіб чуттєве задоволення. У новелі зустрічаємо пряме від-

силання й «чоловічу» переінтерпретацію сюжету ібсенівської драми. Цей вид інверсії доповнюється ще одним, коли капітан Вільгельм імітує процес зваби «старої дівки»-феміністки з тим, щоб визволити з-під її впливу свою дружину. Підґрунтям щасливого «лялькового дому» стає у Стріндберга секс.

Ця ідея посилена у циклі «Шлюби II». У новелі «Поєдинок» Стріндберг аналізує, як виростає ненависть між чоловіком і жінкою у шлюбі, з якого викинута чуттєва любов. Некрасива жінка і «жіноподібний» немужній чоловік домовляються про шлюб на основі «дружби», відхиляючи різницю статей. Як виявилось, «їхній шлюб був позбавлений своєї природної основи у вигляді здорового, сильного, нерозумового інстинкту і виявився мерзеним співжиттям, що трималося на довільних розрахунках егоїстичної дружби»<sup>18</sup>, - констатує автор. Далі розігрується сюжет «боротьби статей» за верховенство, а чоловік і жінка почергово опиняються в ситуації приниженого й зайвого «іншого». Висновок, до якого приходить чоловік, «шлюб - це взаємне людоджерство. Якщо я тебе не з'їм, ти з'їси мене»<sup>19</sup>. Відгук ідеї Ломброзо про те, що любов жінки до чоловіка не має чуттєвої підоснови, а є лише зв'язком, що встановлюється між нижчою і вищою істотами<sup>20</sup>, себто тримається на підкоренні сильнішому, відлунює в тій «війні статей», що її відтворює Стріндберг.

Така «війна» стала об'єктом аналізу в автобіографічному романі Стріндберга «Le plaidoyer d'un fou» («Слово безумного на свій захист»), написаному 1887 року по-французьки і вперше опублікованому в німецькому перекладі 1893 року. Саме в цей час Стріндберг належить до богемної колонії Friedrichshagen. У романі автор формулює виразну антиемансипаційну і антифеміністичну тенденції. Його роман - оскарження жінки та її здатності до любови. Чи не основним вододілом між Чо-Це чуття живило у творі образ Марії, непорочної Дівки-матері. Як інцестуальна заборона, воно народжувало і притлумлювало водночас сексуальне бажання героя. Вічне повернення його до Марії оберталося потребою матері: «Я притискався щокою до її перса, називав себе її немовлям, і самець помирав на руках у тієї, яка, ставши матір'ю, перестала бути жінкою»<sup>23</sup>. Владу жінки оповідач пояснює бажанням влади та інстинктом відтворення роду. І все це мало в основі жадоу задоволення («це порочна натура, яка підмінювала материнське чуття простим задоволенням»<sup>2,1</sup>). Навіть лесбійські перверсії, твердить Стріндберг, стають формою боротьби жінки з чоловіком.

Ольга Кобилянська не могла втриматися від зауваження, що їй чужий той натуралізм, яким наповнюють свої твори Стріндберг, Пшибишевський чи Винниченко. «Реалізм Стріндберга і Золя, особливо Золя, вражав її прямо болісно»<sup>25</sup>, - відзначала перекладачка творів Кобилянської Тереза Турнерова, наголошуючи, що смисл творчості її подруги передусім у відчитуванні «душі людини» («бути зверненою до душі людини, лише в неї вчитуватись, вдивляти і вчитуватись»). Щоправда, Кобилянська була першим в українській літературі автором, що так само відчитував і голос тіла, тілесність людини. І все ж її трактування тілесності відрізнялося від того, що вона зустрічала у текстах Стріндберга, Винниченка, Пшибишевського. «Скільки раз, - пише вона про твори останнього, - починала я його діла читати - так не могла їх кінчити. Та вічна

ловіком і Жінкою письменник ставить здатність до творчості. Для нього Чоловік - «справжній творець», «рушій» цивілізації і культури, Жінка натомість - «нечиста твар», «необхідний самцеві супутник і духовне творіння чоловіка». «Жінка не рівня чоловікові за інтелектом у тій мірі, в якій він поступається їй у питанні продовження роду. У великій будівничій діяльності жінці немає місця...»<sup>21</sup>, - говорить оповідач, повторюючи аргументи, викладені Стріндбергом у передмові до збірки «Шлюби I», та віддзеркалюючи ідеї тогочасної психіатрії.

Твори на зразок роману Стріндберга засвідчують важливу тенденцію: новітня свідомість заявляє про себе і розгортається у формі сповідей «хворих» людей. На цю ознаку вказала Лу Саломе. Післякантівська і післядарвінівська філософія повертається до психології, а раціоналізм і логіка змінюються аналізом «душевного» стану людини. «Безмовна покірливість логіці змінилася цілим століттям самоприниження сповідями - особливим почуттям переваги попри констатацію людської неповиорочності»<sup>22</sup>, - помітила Саломе. Невротичні настрої жили модерністичні експерименти, і це при тому, що самі автори прагнули до об'єктивізму, відділяючи свої душевні хвилювання від волі до пізнання. «Боротьба статей», яку аналізує Стріндберг, мала невротичний підтекст. Вона засвідчувала розгубленість, розірваність і слабкість модерного суб'єкта перед лицем цивілізаційних катастроф і проблем. Жінка -самка і мати, як уособлення природи, втілення роду і водночас смертності людини, - стала об'єктом, через який така розірваність і слабкість проявлялися в літературі.

Наскрізнний мотив любови чоловіка до жінки у романі Стріндберга - це ідентифікація жінки з матір'ю, повернення через жіночу любов до містично-фізіологічного відчуття дитини, недолюбленої своєю матір'ю і разом з тим захищеної нею.

бабранина його в відносинах між жінкою і чоловіком в грубшій смислі слова, та брудна хоробливість - вона мене все так поражала, що я з обридженням кидала його книжку з рук і не брала її більше. Воно сумне, як чоловік нічого іншого не бачить в жінці, крім самиці. Не люблю таких мужчин і не люблю тих зденервованих авторів» (5,469).

#### «Надчоловік»:

#### варіант Пшибишевського й Винниченка

Творчість Станіслава Пшибишевського на межі 19 століття стає одним із варіантів модерного індивідуалізму, зокрема, його виразно маскуліного типу. Втіленням його стає Фальк із «Ношо sapiens» - з різносірямованою збоченою психікою, антиномією розуму і чуття, «руйнівним для релігії зловживанням розумовими здібностями» (Франц Бадер), з диявольською силою саморуйнування, естетичною вразливістю і містичною потребою любови. Гендерна проблематика Пшибишевського, відштовхуючись від фізіологізму, на якому наголошувала Кобилянська, набуває, однак, метафізичного характеру.

Формою буття модерного індивідуума (надчоловіка) ставало, як твердив Пшибишевський, осягнення абсолютної ірраціональної й несвідомої дійсності - «душі», «душі гоненої, тієї що повертається на лоно вічності й знову втілюється», що проникає в найбільш сокровенні речі й осягає найвіддаленіші

зв'язки<sup>26</sup>. Природа «душі» - іманентна й синтетична, підвладна лише творцеві-генію, чоловіку. Ця душа - фемінна, і осягнення її подібні до відкривання «наготи» життя, себто «оголення» правди. Ідея пізнання правди як «оголення», починаючи з Платона, імпліцитно співвідноситься з жінкою. У Пшибишевського вона сатанічна, грішна, вигнана з раю і затоплена у розпусті й відчаї.

За Пшибишевським, загалом модерність асоціюється з культом Сатани і сатанізму. І саме жінка в цьому світі асоціюється з «виразно модернізованим культом Сатани»<sup>27</sup>. Апотеозом такого бачення жінки став есей Пшибишевського «Синагога сатани». Жінка, одвіку люблена Сатаною, постає в ньому «демоном смерті, безумства, розпутства, одержимости, злочину, нічного жаху і страху привидів»<sup>28</sup>. У середні віки, твердить Пшибишевський, жінка була Сатаною, і лише згодом Сатана набуває чоловічого вигляду, а «жінку знищують до становища проклятої раби диявола, безсоромної свахи, яка постає Сатані душі, брудної наложниці, змушеної підкорятися безплідній похоті інкуба»<sup>29</sup>.

Як відомо, Пшибишевський також входив до богемної літературної групи Friedrichshagen. Популярними темами для обговорення в цьому колі були взаємовідношення статей, питання сексуальності, соціального становища жінки тощо. У статті, присвяченій творчості Олі Гансона, чоловіка Лаври Маргольм, які так само входили до кола Friedrichshagen, Пшибишевський, зокрема, аналізував «*sensitiva amorosa*» і твердив, що сутність чоловіка визначена його еротичним зв'язком із жінкою. «Жінка є мірою моєї сили, мого достоїнства, моєї спроможності до сприйняття щастя»<sup>30</sup>, - відзначає письменник. Жінка, на його думку, є природною істотою, інтелектуальна, розумова активність руйнує її індивідуальність: «Жінці, як відомо, зовсім не потрібен розум. Коли ж вона ним користується, то її індивідуальність стає в непримиренну суперечність з розумовою діяльністю»<sup>31</sup>.

Основою модерністськи відчуті єдності світу та його метафізичною трансценденцією для Пшибишевського, як і для багатьох авторів на зламі минулого віку, ставала еротико-гностична ідея, ототожнювана з жінкою (софійністю). Такий гностицизм, що розвивався на ґрунті реабілітації «тілесного» й еротичного, зближував творчість Пшибишевського і Винниченка. Конфлікти модерного індивідуалізму народжуються й у Винниченка, й у Пшибишевського на ґрунті посилення суто чоловічого індивідуалізму. Матеріалом, на якому випробувано такий індивідуалізм, є природа, наділена фемінними рисами.

Пшибишевський, зрештою, приходив до відкриття чоловічого власне принципу індивідуалізму в історії роду (а саме - «індивідуума як моменту охорони і удосконалення виду в історії розвитку людства»). Водночас жіноча за своєю суттю природа фатальним чином ув'язнює індивіда, за Пшибишевським, оскільки «в житті індивідуума виявляється велика сила природи, що має на увазі лише рід і не турбується про особу»<sup>32</sup>. Саме протиставлення природи й індивіда будується на основі конфлікту статей.

Володимир Винниченко, як і Ніцше, так само прагне привласнити й підкорити природний інстинкт життя і продовження роду суто чоловічому началу. Життя - «многофарбне, многостороннє, складне - воно все ж таки кінець-кінцем зводиться до двох простих формул, які вміщують всі його складності й фарби: підтримання себе в житті і продовження свого роду», - твердить Винниченко<sup>33</sup>. Його чоловічі персонажі, визнаючи силу сліпого інстинкту природи, ціль якого в продов-

женні роду, прагнуть водночас перебороти такий інстинкт і «виправити» її (природу), протиставляючи їй, як і Ніцше, свободу вибору себе в майбутньому, а саме - право мати «вибраних» дітей. Знаряддя підступності природи герої Винниченка вважають, як у Пшибишевського, диявольську вітальну силу жінки.

Відкриваючи гріховність жінки і шукаючи виходу з трагічної суперечності життя, що на думку обох авторів, полягає у владі роду над індивідом, а отже й жінки над чоловіком, Винниченко і Пшибишевський виходять на поле гностичної проблематики. Обоє письменників об'єднує декадентсько-метафізичне потрактування еротизму як засадничої підстави єдності світу, посередника між природним і вольовим, чуттєвим і надчуттєвим, чоловіком і жінкою. Окрім того, еротизм у модерному мисленні виявляє не так платонівську гармонію, як інверсовані бажання індивідуума, його порив до ірраціонального, сатаїстські колювання любови й спокуси, гоніння за новими враженнями.

Деміургом гностичного світу у Пшибишевського стає Сатана, що виступає дияволом цивілізаційним на противагу дияволу середньовічному, як зауважує Марта Вика<sup>34</sup>. Характерна, зрештою, і поява «цивілізаційного» диявола у Винниченка - Кирпатого Мефістофеля. Місце його - як цивілізованого напівдиявола, який визнає себе надполовинним, «нікчемним, недоробленим Мефістофелем», саме в ряду «дітей Сатани», що його Пшибишевський охрестив руйнівним «Богом мозку». Прикметно, що модернізм і для Винниченка, і для Пшибишевського є у суті своїй маскулінним пізнавальним імпульсом. Отож, Сатана - «Бог мозку, він править безмірним царством думки, який знову і знову перекидає закон і розбиває скрижалі; він запалює бажання відгадати сокровенне, читати в руйнах ночі, він дає злочинну відвагу знищувати щастя багатьох тисяч, щоб дати виникнути новому...»<sup>35</sup>.

Кирпатий Мефістофель Винниченка - один із носіїв такої сатаїстської претензії й агресивності руйнування людського, зокрема, його моральної, природної і фемінної в суті своїй норми. Заради творення «нового» він прагне переступити через природні закони і навіть знищити «небажану» дитину - «момент» його задоволення. Тим самим Кирпатий Мефістофель фактично руйнує і жіночу природу, призначену для того, щоб народжувати дітей. У цей спосіб і діє у творах Винниченка антагонізм чоловічого індивідуалізму і жіночої родової природи. Такий індивідуалізм займає цілком певне місце, яке можна вважати центральним у модерній ідеології Винниченка. Він водночас стає пасткою, де чоловік підпадає під гру ірреального й підсвідомого, й у ній виявляється «підвладність якимсь силам, які роблять мої вчинки випадковими, необґрунтованими, незалежними від моєї волі й свідомості»<sup>36</sup>.

При цьому Винниченко творить гедоністичну утопію, в основі якої лежить чоловіче бажання щастя - «свідомо, чесно й активно брати участь у процесі життя». І сповідуваний його героями принцип «чесності з собою» стає способом осягнення власної волі, незалежно від об'єкта чи ситуації, на якому (в якій) такий принцип випробовується. «Чесність з собою» стає гендерною роллю, вона служить для чоловічих персонажів Винниченка формою «активної участі у процесі життя», узгоджуючи потреби і вартості розуму й чуття, духовного й тілесного, природного й соціального. Це - форма маскулінної психотерапії, протилежна до фемінної у своїй суті меланхолії, в яку занурені жіночі протагоністи Кобилянської. «Чесність з собою» стає для Винниченка маскулінізованим варіантом

соціальної поведінки, в основі її лежить обмін цінностями. «Чоловік — це комплекс живих цінностей, якими він обмінюється з іншими людьми і з самою природою», - твердить Винниченко. Така полемічність щодо меланхолійних героїнь Кобилянської з боку персонажів-індивідуалістів Винниченка відрізняється, скажімо, від віталізму Остапа Грицяя, який протиставляє «фантомам вимріяної совершенности» письменниці героїчну волю («чин») і силу материнської землі, що, на його переконання, цілком у дусі донцовського «Вісника», можуть дати життя модерному українському індивіду-чоловіку<sup>37</sup>.

Чоловік бажаний і вольовий - основний персонаж Винниченка. Осягнення свободи волі, стан задоволення його як того, хто хоче і хто опановує собою та «іншим», здійснюючи психотерапію «чесности з собою», суголосні зі стверджуючим, вольовим модусом буття. У такому світі жінка «поборює» чоловіка, лише завагітнівши від нього, отже - «впіймавши» в такий спосіб його волю і свободу. Вона живе теперішнім. Імітуючи чоловіка, привласнюючи його право власності - коли вона хоче володіти чоловіком або дитиною - вона може потребувати чоловіка лише як «механізм» для запліднення. Чоловік натомість, у кінцевому результаті, зорієнтований на продовження роду, і отже, на майбутність. Він діє на основі власної оцінки речей і людей відповідно до параграфу 94 ніцшевого

«Людського, занадто людського». «Віра в тіло фундаментальніша, ніж віра в д у ш у», «Феномен т і л а більш багатий, виразний, відчутний феномен, методично підлягає висуненню на перше місце, без будь-якого передбачення його останнього смислу», - твердив німецький філософ-іммораліст<sup>38</sup>.

Сенс людської моралі, твердить Кирпатий Мефістофель, має бути визначений віталістичним імперативом природи - як сили, що «не потребує ні заповідей, ні людських законів, ні тюрем, ні панів адвокатів; така, в силу якої мати любить своїх дітей, мужчину тягне до жінки, і навпаки; в силу якої революціонер іде на смертну кару...»<sup>39</sup>. При цьому жертвами віталістичного гону є звичайно жінка і дитина. Це межа Винниченкового гностицизму. Виховувати дітей майбутнього, як Заратустра, не може жоден з героїв-протагоністів Винниченка. Їхні ідеали самореалізації спрямовані на жінку-партнера, як у романі «Чесність з собою», однак в реальності вони передбачають поневолення жінки-об'єкта (Клава у «Записках Кирпатого Мефістофеля»).

Метафорою чоловічого бажання стає у Винниченка місто. Окрім топографії відособленості людини та випадковості зустрічей, Київ у «Записках Кирпатого Мефістофеля» організовано як простір сексуального бажання. Такі, з одного боку, чоловічі прямі лінії Хрещатика і Бибіковського бульвару, по якому то вгору, то «легким кроком», то перепиняючи «ізвозчика» прогулюється гравець і ловець людських душ (особливо жіночих) Кирпатий Мефістофель. Він стає типовим «воярис-том», учнем Бодлера, перетворюючи бульвар на інтер'єр<sup>40</sup>. «Закоханий у Київ, я блукаю по зелених кучерявих шепотливих вулицях його. <...> Я ходжу помалу, смакуючи кожний крок, кожний поворот вулиці, кожну свічку на каштані»<sup>41</sup>. А ще - майже фалічного підтексту набувають його численні входи до кімнат: «Мені здається, що я можу увійти в кожний з цих домів, заговорити з тими людьми, що миготять у вікнах, і вони відповідатимуть мені просто, привітно, трохи сумовито»<sup>42</sup>. Це, так би мовити, чоловіча зона міста.

Натомість жіноча зона - це перехрестя (на розі бульвару відбувається зустріч з Клавдією Михайлівною), провулок (Біла

Шапочка звертає в провулок, та й живе вона в провулку), бічна алейка (саме туди звертає Олександра Михайлівна, щоб непоміченою роздати подарунки дітям) і кімната («І ця її (Клавдії. - Т.Г.) балакучість, жвавість так не відповідає тут, у кімнаті, тій соромливо-скромній манері на вулиці»<sup>43</sup>). В такий спосіб навіть на рівні метафоричному і топографічному в літературу проникала проблематика, пов'язана з питаннями статі.

Самоствердження модерного індивіда виявляється у творчості Пшибишевського і Винниченка як феномен «мозкового еротизму». Так формується «сатанізм розуму», «тривалий інтелектуальний еротизм, з його каталептичним станом, самонавіюванням і безумними уявленнями»<sup>44</sup>, у який занурені їхні протагоністи. Чоловіки-протагоністи присвоюють собі в такий спосіб гностичну природу феміної першооснови-«душі» - ідею єдності світу. Інакше вони переживають, за Пшибишевським, глибинний екзистенціальний «страх життя», «таємний біль існування» «на межі первозданного буття, на межі злиття мого Я зі Всім, на тій межі, де земне і трансцендентальне переходять одне в інше»<sup>45</sup>.

Майже фізіологічно, як відгомін прадавнього родового інстинкту, переживає несвідому екзистенційну таїну єдності буття і Кирпатий Мефістофель Винниченка: «С туга, є нудьга, важка, гризуча, темна, неначе я зробив щось таке, що забув, і воно мені погрожує бідною»<sup>46</sup>. Таке присвоєння гностично-жіночої сутності (як форми гармонізації земного і трансцендентного, тілесного і духовного, минулого і вічного, родового й індивідуального) перетворювало персонажів Пшибишевського або Винниченка на інкарнації «голої душі» (фемінності) у чоловічому тілі - про таку амбівалентність нагадують нервово-істеричні типи їхніх героїв, вагітні «надполовиненістю», двійництвом, еротичною одержимістю, «мозковим еротизмом».

Суперечність «душі» і «мозку», двійництво і дзеркальність «я», екстаз, самонавіювання, еротоманія, погоня за новими враженнями і літературними спостереженнями лежать в основі інтелектуально-чуттєвих експериментів і Фалька, і Кирпатого Мефістофеля. Прикметною рисою модерного «мозкового еротизму» стає його волюнтаризм і навіть брутальність. Однак цей сатанізм не тотожний, скажімо, діонісійству Заратустри як жінки, вагітної майбутнім. Фаіатично-божевільні сатаністські претензії, скажімо, Гордона в його боротьбі з Богом («Діти сатани») спрямовані не на творення нового життя, але на його руйнування. Він зізнається, що нищить етичні принципи, відкидає Бога лише заради того, щоб відчутти себе Сатаною, демоном руїни. Показова в цьому зв'язку також полеміка Пшибишевського і Винниченка з Ніцше. Анархіст Гордон («Діти сатани») не приймає останнього за те, що своєю ідеєю «надлюдини» Ніцше закликає не до Апокаліпсису, а до артистизму і «вічного повернення». В романі Винниченка «По-свій» з Ніцше полемізує з позицій «імморалізму» «анти-анархіст» Вадим Стельмашенко. На думку останнього, претензія Ніцше бути «по той бік добра і зла» лишається в суті своїй гуманістичною, оскільки Ніцше не зруйнував людську основу будь-якої релігії чи моралі - відчуття. Вадим Стельмашенко («По-свій») натомість прагне викоринити всяке почуття до людей - не лише любов, але і гнів. Подібне «нічого-непочування» пропагує нігіліст Гартман («Діти сатани»), стверджуючи в і р у «в могутність мозку, в могутність усвідомлюючої і свідомої волі»<sup>47</sup>. Розум, «мозок» - один із основних ворогів модерного індивідуума і водночас одне з основних джерел еротичного задоволення для «дітей сатани».

Як відомо, переоцінку цінностей і моральну метафізику у Ніцше здійснено з перспективи Вічного Повернення й ідеалу «надлюдини». Натомість для Винниченка і для Пшибишевського такий ідеал не виходив поза межі «навантажених» ідеями «вищих людей», обертаючись, з одного боку, присвоєнням еротично-фемінної гностичної ідеї, а з іншого боку, реваншем чоловічого індивідуалізму над фемінною у своїй суті природою гуманности. Не було нічого дивного, що Кобилянська відчула ворожість такого типу модернізму. Вона зауважувала, приміром, що критична настанова Василя Сімовича щодо повісти «Через кладку» її не дивує, бо цей критик останнім часом перебуває під впливом Винниченка, «а що Винниченко є й був усе противником напряду і способу моїх писем, то я й не дивуюся, що він так говорить» (5,241), - зауважує вона.

## Замість висновків. Стаття і нація



Особливий зміст культурно-гендерної тематики Кобилянської зумовлений тим, що її культурологія вбирає в себе національний дискурс. Останній має расовий підтекст, актуальний у після-дарвінську епоху. Загалом, поняття «раса», скомпрометоване своєю асоціацією з фашизмом, нині з великою обережністю повертається в науковий вжиток. Очевидно, що раса, так само як **гендер**, етнос чи нація, - певні уявні поняття чи дискурсивні форми, витворені людством для розуміння соціальних, політичних, біологічних ідентичностей. «Як модерні форми групової ідентичності, етнос, національність, раса ніколи не були герметично ізольованими один від одного; навпаки, лінії між ними текучі і проникливі», - пробує аргументувати сучасний дослідник<sup>1</sup>.

Закономірно, що у розвитку української модерної національної ідеології, як і в інших культурах, певну роль відігравав і дискурс раси, складовою якого ставав дискурс статі. Особливо популярними такі ідеї стали наприкінці 19 - на початку 20 століття. Кобилянська теж активно послуговується антропологічними і **гендерними** означеннями. Про це свідчать поняття «вищий» тип, «аристократизм», «мужичтво», «чисто чоловіча природа», до яких апелює письменниця, витворюючи свою власну філософію культурного аристократизму. Загалом у тогочасному німецькому письменстві, філософії та соціології були поширені культурно-антропологічні ідеї, занурені у соціал-дарвінізм та філософію Ніцше. Полемізуючи з останніми, зокрема, щодо ролі материнства в регенерації нації, щодо «нової моралі», «нової жінки» тощо, Кобилянська також частково переймається їхніми ідеями та риторикою.

Важливою складовою модерного національного дискурсу 20 століття стає і сексуальність. Як твердять Девід Гловер і Кора Кеплен, розуміння того, що сексуальність, так само як і гендер, є частиною політики груп, класів, рас і націй - ця ідея сформувалася, хоча й не була повністю артикульована, лише у міжвоєнні роки<sup>2</sup>. Однак уже в процесі формування німецької нації, що активно розпочинається наприкінці 19 століття, - свідком його була Кобилянська - національний дискурс вбирає в себе і дискурс статі, зокрема в сенсі наголошення маскулінного характеру новонародженої нації, інкорпорації в національну свідомість почуття чоловічої дружби, підкреслення ролі жінки-матері в процесі націєтворення. При цьому здійснюється переорієнтація чуттєвості та сексуальності. У чоловічій спільноті, з якою асоціюється нація, як зауважує, приміром, Жорж Мосее, «любов між чоловіками-друзями повинна

проектуватися не один на одного, а на націю (чи імперію. - *Т.Г.*); в цьому сенсі гомоеротичне тяжіння мало бути побореним», а витіснену еротичну енергію привласнювала національна (чи імперська) ідеологія<sup>3</sup>.

Приміром, в Англії чоловіча дружба відігравала значну роль у творенні імперської свідомості, породивши, зі свого боку, навіть явище так званого імперського «чоловічого пригодиницького роману», засвідченого творами Джозефа Конрада, Роберта-Луїса Стівенсона, Райдера Гаггарда<sup>4</sup>. Такий тип роману був звернений передусім до чоловічої аудиторії, він протиставлений вікторіанській жіночій нрозі, де домінували типово «жіночі» теми любови, залицяння, одруження.

Прикметний для творення нової модерної і гендерної свідомості феномен жіночої дружби, актуалізований в межах феміністичного руху наприкінці 19 століття, складається саме на тлі підозрілості до будь-якої дружби людей одної статі, з одного боку, і в контексті сформованого культу маскулінності, з іншого боку. При цьому особливу підозру скеровано щодо «модерної» або «нової жінки», яка заявляла про свою незалежність та право індивідуальної свободи, включно із сексуальною. Демонізація її характеру сигналізувала про небезпеку переступання межі і руйнування **гендерної** ієрархії, що була ознакою традиційного патріархального суспільства. Навіть у філософії, починаючи з 18 століття, феміністично вимірювали занепад гуманістичного ідеалу, а жінку асоціювали переважно з негативною стороною статі, передусім сексуальною.

Отож, переступання традиційної межі статі, зокрема, жіночої, сприймали часто як загрозу для цілої культури, цивілізації, як кризу статі, незважаючи на те, що мотиви транссексуального плану завжди приваблювали митців і служили їм джерелом образності. У колоніальному дискурсі саме образ жінки, особливо з часів Просвітництва, стає фігурою посередника і порогом, відповідно до яких чоловіки - як агенти влади і знання - орієнтуються у просторі<sup>5</sup>. Пороговість жіночих образів, їхня соціальна лімінальність викликали неспокій і параноїдальний страх, що проявляється, наприклад, в імперському дискурсі. МакКлінток у своєму дослідженні «Імперська шкіра. Раса, стаття і сексуальність у колоніальному контексті» (1995) вводить і обґрунтовує поняття «гендерної влади» і переконливо показує, що гендерна динаміка з самого початку відігравала фундаментальну роль у збереженні і підтриманні імперської ініціативи, а сексуальність служила одним із важливих аспектів колоніальної влади.

У розвитку української модерної свідомості кінця 19 - першої половини 20 століття так само важливу роль відіграє гендерна символіка і гендерна влада. Традиційне романтичне і народницьке поняття народності, починаючи з Шевченка, мало жіночу символіку. Модерний український націоналізм також активно послуговується кодами статі, особливо - гностичними, десакаралізованими. Трактуювання жіночої сексуальності в аспекті національної зради зустрічаємо в українській літературі від Пантелеймона Куліша до Василя Пачовського. Та особливо виразного сексуального забарвлення набуває культурософська і поетична концепція Євгена Маланюка. Зокрема, його поезія обертається навколо образу зрадливої «степової Еллади», гвалтованої степом і кочовиками, - анти-



Марії, що повинна б породити нового месію - Імперію, римське дитя, натомість її саму розіп'ято на хресті. Звідси - апокаліптично-фалічне візйонерство поета-конкістадора («І виросте залізним дубом Рим / З міцного лона Скитської Еллади»<sup>6</sup>), і постійні метафори поборення, оволодіння, насильства, сакралізації невинности та глуму над згвалтованою Україною. Елементом такого колоніального дискурсу стає еротизація нації і гендерна маскулініа влада. «Коли ж струснеш цей пил? / Повстанеш вся - акорд / І лоно віддаси своєму чоловіку!», - закликає ліричний герой Маланюка.

Гендерний підтекст мала і теорія націоналізму Дмитра Донцова. Складовою останньої ставала ідеологія так званого «літературного імперіялізму». Прикметно, що у редактованому Донцовим «Літературно-науковому віснику» з великою симпатією було сприйнято ідею «літературного імперіялізму» Ернеста Сейєра, а також творчість виразників цього літературного напрямку. Зустрічаємо у «Віснику» і згадку про «небезпечну привабливість кольорового тіла (себто колоніальної жінки. - Т.Г.) для почуття білого чоловіка»<sup>7</sup>, відтак, гендерно забарвлений колоніальний дискурс був інкорпорований «вісниківством».

Сам Донцов, повторюючи лозунги «літературного імперіялізму», робить його складовою власної національно-культурної теорії, твердячи, що лише «дух імперіялізму, вічного неспокою, праці, підиримчивости» може зробити українську націю «великим народом», вирве її з «провінційальної трясовини»<sup>8</sup>. Опорними для його імперіяльної концепції стають «орієнталізм», ідеал чоловічої активності (філософія «чину») і аристократизму (свідомість «ордену»), еротичний віталізм воїнів-войовників, а також поборення фемінізованої (меланхолійної) української літератури. Досить прикметне для такого «сексистського» дискурсу порівняння, до якого вдається Донцов, спираючись на естетику Гюйо та описуючи старий (народницький) і новий (вісниківський) ідеали краси в українській літературі. «Почування ворожого настрою, гніву, боротьби, які супроводять у всіх живих істот напруженість цілого тіла, ствердження м'язів, скривлені лица, раптовий рух, голосний крик - не мирилися з ідеалом самовистачаючої, зрівноваженої краси. Ся остання знала лише повні грації повільні лінії, які звикло відповідають душевному станові *симпатії, милосердя, меланхолії*»<sup>9</sup>.

Останні слова не лише характеризували народницький дискурс, але й нагадували про жрицю меланхолійної краси Ольгу Кобилянську. Донцов друкує твори письменниці у «Віснику», і<sup>10</sup> вітає її з нагоди 40-літнього ювілею творчости, однак постать і творчість Кобилянської не були об'єктом його культової уваги<sup>10</sup>. Навпаки, модерний ідеал української літератури Донцов пов'язує з індивідуалістичним патосом, який прочитує у її посестри Лесі Українки.

Прикметна також символізація жіночих постатей, до якої вдається Донцов. Лесю Українку він охрестив поеткою українського відродження, натомість, детально простудіювавши щоденник Марії Башкирцевої, він використав її постать для ствердження концепту «звихненої слави». У цьому контексті драма денационалізації дістає жіночу конотацію. Про властиво гендерний підтекст зради нагадував епіграф, взятий із новели

Кобилянської «Ітргоппді р'апіавіє». Загалом, у контексті 20-х років у ході святкування сорокалітнього ювілею творчости критичне сприйняття творів Кобилянської стає виразно гендерним<sup>11</sup>.

Дестабілізація гендерних і статевих ролей, яка стає особливо привабливою темою у літературі та мистецтві на схилі 19 століття (досить згадати Шарля Бодлера, Августа Стріндберга, Станіслава Пшибишевського, Фрідріха Ніцше, Зигмунда Фрейда), проектується, отже, не лише на кризу статі, але впливає на складання концепції націоналізму, імперіялізму, соціалізму у 20 столітті. Кожна з цих впливових ідеологій у той чи інший спосіб була гендерно забарвленою та використовувала гендерну владу. Такий національно-культурно-гендерний контекст культурософських пошуків Кобилянської та її гендерної утопії, що була в певному сенсі фемінною моделлю високої модерної культури. Ідеї Кобилянської опонували вісниківському варіанту націоналізму, що мав виразну маскуліну символіку. Вони також ідеологічно відлунювали в українській культурі в 60-ті роки, однак у цілому лишилися не актуалізованими і до сьогодні. Так само не стало предметом дискурсивного аналізу особливе, «фемініе» письмо Кобилянської і її німецько-українська гібридна стилістика, що відлунює німецькою філософією і романтизмом та формами популярного міщанського романсу<sup>12</sup>.

Зазвичай в українській літературі національна ідея фемінізувалася, однак саме Кобилянська разом з Лесею Українкою були першими, хто пов'язав питання модерної нації з культуротворчою функцією жінки. Саме у творчості цих письменниць складається апологічний міт «нової жінки». Останній увібрив у себе спротив, з одного боку, романтичному ототожненню жінки з природою, а з іншого - протест проти дарвінівського витлумачення жінки як біологічної, репродуктивної сили роду. *Femina melancholica* - один із варіантів втілення такого апологічного типу. Меланхолія і сум стають способом ідентифікації модерної жінки, народженої в епоху *fin de siècle*. Остання прагне перебороти владу біології, підтримуваної патріархальною культурою, і бореться за право бути культурною героїнею. Вона творить ідеальний простір високої культури, яку розглядає як сферу порозуміння, і спростовує твердження про свою субстанційну істерійну природу.

«Нова жінка» не лише прагне мати «власну кімнату», - вона відкриває двері до неї і, втілюючи образ «голої правди», нав'язаний їй маскуліною культурою, приміряє на себе вбрання трагічної пророчиці Касандри, себто апологічної жінки, яку сам Аполон позбавив права бути творцем культури. У дзеркалі Касандри побачили і впізнали одна одну Ольга Кобилянська та Леся Українка. Моделююча функція апологічного міту в житті персональному і культурно-національному покликала до життя платонівську утопію ідеальної комунікації, що розгорнулася у житті і творчості двох подруг. Така утопія служила не лише виразом жіночого сепаратизму, але мала буттєве закорінення, була своєрідною *feminea forma* оприсутнення жінки в модерному суспільстві. *Femina melancholica* -інакший варіант саморепрезентації «нової жінки», що заявив про себе поруч з типами *femme fatale* і *mannish woman* наприкінці 19 - на початку 20 століття.





Примітки

Вступ

<sup>1</sup> Див. зокрема статті і відгуки Осипа Маковея, Агатан-гела Кримського, Івана Франка, Михайла Грушевського, Гната Хоткевича, Остапа Луцького, Микити Шаповала (Сріблянського), що склали сталу традицію «чоловічого» прочитання творчості Кобилянської. Більшість із них зібрано у зб. *Ольга Кобилянська в критиці та спогадах*. Упорядкування та примітки Ф.П. Погребенника, О.К. Коваленко, Е.М. Панчука, В.Я. Піскалової. - Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1963. - 559 стор.

<sup>2</sup> Ольга Кобилянська. *Твори в п'яти томах*. - Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1963, т. 5, с. 223. Далі, посилаючись на це видання, вказуємо в тексті в дужках том і сторінку, напр.: (5, 223).

<sup>3</sup> Ольга Вітошинська, приміром, трактує роль материнської мови у творчості Кобилянської та Лесі Українки у категоріях вірності і наслідування, а не індивідуального вибору. Вона наголошує: «Батьки обидвох письменниць могли б відограти негативну роллю на їхню творчість, коли б вони не мали своїх надзвичайних матерів: батько Лесі Українки Петро Косач ніколи не вивчив і ніколи не вживав української мови; батько Ольги Кобилянської Юліян Кобилянський був переконаним москвофілом і навіть редактором органу москвофільської партії «Православная Буковина» (Ольга Вітошинська. *Творчі взаємини Ольги Кобилянської з Лесею Українкою // Збірник на пошану Ольги Кобилянської (1863-1942)*. За редакцією О.Кисілів-ської-Ткач. - Мюнхен: Вид-во УВУ, 1991, т. 14, с. 54).

<sup>4</sup> Julia Kristeva. *Hannah Arendt: Life is a Narrative*. Translated by Frank Collins. - Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press, 2001, p. 19.

<sup>5</sup> Victor Turner. *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. -Ithaca-New York: Cornell University Press, 1987, p. 95.

<sup>6</sup> Саме такі патріархальні коди «щасливого подружжя», власної «хати» і вірності материнській «старосвітчині» відтворить письменниця у своїй повісті «Через кладку» (1911).

<sup>7</sup> Гнат Хоткевич. «Земля». *Повість Ольги Кобилянської (Критична оцінка) // Ольга Кобилянська в критиці та спогадах*, с. 212.

Rites de passage:  
народження -«нової жінки»

<sup>1</sup> Леся Українка. *Зібрання творів у 12-ти томах*. - Київ: Наукова думка, 1978, т. 11, с. 125-126. Далі, посилаючись на це видання, вказуємо в тексті в дужках том і сторінку із зазначенням іні-ціалів, напр.: (Л.У. II, 125-126).

<sup>2</sup> Фонди Чернівецького літературно-меморіального музею О. Кобилянської, інв. № 1987. Цитовано за: В.О. Возняк. Про Ольгу Коби-лянську. Нові матеріали. Роздуми. Знахідки. - Київ: Дніпро, 1983, с. 26.

<sup>3</sup> Gilles Deleuze and Felix Guattari. *Kafka. Toward a Minor Literature*. Translation by Dana Polan. - Minneapolis-London: University of Minnesota Press, 1986, p. 23.

<sup>4</sup> Іван Франко. *Зібрання творів у 50-ти томах*. - Київ: Наукова думка, 1986, т. 50, с. 281.

<sup>5</sup> Осип Маковей. *Життєпис Осипа Юрія Гордінського-Федь-ковича*. - Львів, 1911, с. 1.

<sup>6</sup> Там само, с. 239.

<sup>7</sup> Соломія Павличко. *Дискурс модернізму в українській літературі*. - Київ: Либідь, 1999, с. 90.

<sup>8</sup> Зауважмо, що Кобилянська говорить про два літературні канони українського письменства - «внутрішній» (національний) та «зовнішній» (загальноєвропейський, модерний).

<sup>9</sup> Gilles Deleuze and Felix Guattari. *Kafka. Toward a Minor Literature*, p. 18,19.

<sup>10</sup> Попри поширену думку про жінконенависництво Ніцше, існує й інша тенденція: вбачати в ньому провісника модерного фемінізму.

Наприклад, одна з провідних німецьких феміністок Гелен Штокер прагнула зробити у 30-ті роки з Ніцше філософа фемінізму (Helene Stocker. *Lou Andreas-Salome: Dichterin und Denkerin. Neue Generation*. -

Jan-March, 1931). З Ніцшевих ідей виводила фемінізм й інша ні-мецька авторка - Гайда Шлюнманн. Зокрема, Штокер вивчала твори

Ніцше і навіть видала збірку есеїв про нього (*Die Liebe und die Frauen*,

1905). Там вона писала, що жінки мають скористатися тим, що Ніцше

наголосив на найповнішому розвитку індивідуальности та її неза-лежносте від емпіричних умов життя. (Див.: Heide Schlupmann.

*Zur Frage der Nietzsche-Rezeption in der Frauenbewegung gestern und heute*

/ *Nietzsche heute: Die Rezeption seines Werkes nach 1968*. Ed. by Sigrid

Rouschinger, Susan Cocalis, und Sare Lennox. - Bern, Francke, 1988,

p. 177-194).

<sup>11</sup> Імовірно, йдеться про дослідження F.Kaatz. *Die Weltanschauung*

*Friedrich Nietzsches (1892-1893)*, як указано в зібранні творів Коби-

лянської (5, 691).

<sup>12</sup> Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН

України, ф. 14, од. зб. 470, с. 53.

<sup>13</sup> До речі, Леся Українка в листі до Кобилянської, зауважуючи,

що її не приваблює Ніцшева «біла бестія», із симпатією говорила

про свого друга-«ніціісання» Сергія Мержинського. Загалом, нові

товариські стосунки чоловіків і жінок склалися на початку 20

сто-ліття не без впливу німецького філософа-артиста, символічні коди

такого спілкування програмувала Заратустрина «Книжка для всіх

і ні для кого».

<sup>14</sup> Роль самого Заратустри у стосунках із його побратимами, яких

він виховував на «вищих людей» і трактував як дітей, була подібна

до материнської. Як і жінка, Заратустра творить прийдешнє життя

і вагітний будучністю «надлюдини», хоча «справжнім батьком над-

людини є Діоніс», Вічне Повернення (Жиль Делез. *Ницше*. Пер.

с  
франц., послесловие и комментарии СЛ. Фокина. - С.-Петербург: АХЮМА, 1997, с. 59).

<sup>15</sup> *За красою. Альманах в честь Ольги Кобилянської.* - Чернівці, 1905, с. 3.

<sup>16</sup> Микола Євшан. *Проблеми творчості // Українська хата.* - 1910, ч. 1,0. 27.

<sup>17</sup> У 1927 році у привітанні на честь 40-ліття письменництва Кобилянської колишній «хатянин» Микита Шаповал (М. Сріблянський) підкреслив радикальне значення ідеї культурної індивідуальності, вперше сформульованої письменницею. Прикметно, що ідею культуротворчої індивідуальності («бути самій собі ціллю»), що мала у Кобилянської виразні ознаки ідеї феміної, Шаповал сприймає як загальнолюдську модерністську інтенцію. Натомість більшість критиків-чоловіків (Маковей; Кримський, Грушевський), що відгукувалися про «Царівну», сприймали її як вузько жіночий текст і трактували його в аспекті «жіночої долі». Шаповал писав: «Влітку я здобув "Царівну" і прочитав у лісі, між озолоченими сяєвом сонця соснами. Бути собі ціллю! Це те, що мені треба було...

Стати людиною досконалою, внутрішньо-незалежною, творчою. Прокинулась буйна гордість.

Це була свідомість своєї людської гідності».

Шаповал також говорив про себе як про «витвір» Кобилянської, апелюючи до певного роду майже андрогинної духовної єдності: «Світ не знає, що Ви маєте ще один твір: мій дух і мою працю, яку робить Ольга Кобилянська під псевдонімом Сріблянського-Шапо-вала» (Микита Шаповал. // *Альманах на 40-ліття письменницької діяльності Ольги Кобилянської.* - 1928, с. 250,251).

<sup>18</sup> Юліян Бачинський. *Україна irredenta // Українська суспільно-політична думка в 20 столітті. Документи і матеріали.* Упор. Т. Гунчак і Р. Солчаник. - Сучасність, 1983, т. 1, с. 27.

<sup>19</sup> Про колізії «високої» культури в українському літературно-культурному контексті початку 20 століття див.: Тамара Гундорова. *«Загальноприродна» і «висока» література // Проявлення слова. Дискурс раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація.* - Львів: Літопис, 1997, с. 32-53.

<sup>20</sup> Пізніше, у передньому слові до другого видання «Зів'ялого листа» (1910), Франко відмовлявся від містифікації: «Давати ключ до пояснення поодиноких із тих віршів не бачу потреби; мені здається, що й без автобіографічного ключа вони мають самостійне літературне значення» (Іван Франко. *Зібрання творів у 50-ти томах.* - Т. 2, с. 121).

<sup>21</sup> Було б величезним спрощенням, звичайно, ототожнювати художній характер з автором, однак на межі 20 століття саме

особисте життя, темперамент, неврастенічна психіка багатьох українських митців стали підґрунтям нової образності і нової чуттєвості. Серед таких авторів, безперечно, і Ольга Кобилянська, яка чимало із власних переживань передала своїм героїням.

<sup>22</sup> Василь Сімович. *Листування Лесі Українки з Йосипом Матвеем. Із додатком листів Олени Пчілки та власних споминів про побут Лесі Українки в Чернівцях.* - Львів: Хортиця, 1938, с. 21. Василь Сі-

мович так само підтверджує, що Леся Українка «рішуче висловлювалася проти того, щоб оголошувати друком листування письменників. Листи, мовляв, це - інтимна справа кожної людини, і письменник теж має право користати з інтимності в листуванні». Це підтверджує у своїх спогадах про Лесю Українку і Климент Квітка. (Василь Сімович. *Леся Українка на Буковині // Спогади про Лесю Українку.* - Київ, 1963, с. 190; Климент Квітка. *На роковини смерті Лесі Українки.* - Там само, с. 220.)

<sup>23</sup> Там само, с. 21.

<sup>24</sup> Тереза Турнерова. *Ольга Кобилянська // Ольга Кобилянська в критиці та спогадах.* - Київ, 1963, с. 297.

<sup>25</sup> Фридрих Ницше. *По ту сторону добра и зла // Сочинения в двух томах.* - Москва, 1990, т. 2, с. 246.

<sup>26</sup> Для порівняння у Ницше: «Хай жінка буде іграшкою, чистою й променистою, як алмаз, сяючи добродетелями ще не посталої світу» (Фридрих Ницше. *Так говорив Заратустра // Сочинения в двух томах,* т. 2, с. 47).

<sup>27</sup> Осип Маковей. *Ольга Кобилянська (Літературно-критична студія) // Ольга Кобилянська в критиці та спогадах, с. 59.*

<sup>28</sup> Георг Адам. *Зі статті «Український лист» // Ольга Кобилянська в критиці та спогадах, с. 287.*

<sup>29</sup> Фридрих Ницше. *Человеческое, слишком человеческое // Сочинения в двух томах, т. 1, с. 428.*

<sup>30</sup> *Ольга Кобилянська, «Служба», «Щоденники. Автобіографія»* - Київ: Дніпро, 1982, с. 174.

<sup>31</sup> Там само, с. 114. Останнє речення вилучене при публікації з оригіналу. (Принагідно висловлюю подяку пану Євгену Поповичу за можливість користуватися його повним перекладом.) Марко Павлишин порахував, що у щоденниках Кобилянської згадано 27 осіб чоловічої статі.

<sup>32</sup> Для Кобилянської як письменниці, зосередженої на внутрішньому світі й житті «без подій», що були об'єктом її пильного студіювання та ідеалізування, загалом характерне переписування своїх творів, тобто творення інакших варіантів колізій, символізування типів, дописування сюжетів, інверсії характерів.

<sup>33</sup> Марко Павлишин досить однозначно вказує на дарвінівське підґрунтя конфлікту в повісті «Людина», пишучи: «Шлюб Олени легко вписується в рамки дарвінівських понять як приклад вибору сек-

суальним партнером біологічно досконалішого представника роду» (Марко Павлишин. *Автобіографічна персона та дарвіністська «Людина» Ольги Кобилянської* // *Сучасність*, 2001, №4, с. 119).  
Таке прочитання не враховує того, що дарвінізм поєднувався з антропоморфізмом та естетизмом у працях Бельше чи Геккеля, яких читала Кобилянська. Загалом, існували два джерела їхньої натурфілософії - панпсихізм і дарвінізм, причому сам дарвінізм був підпорядкований панпсихізму й еротизму романтичного плану, а не навпаки (Alfred Kelly. *The Descent of Darwin. The Popularization of Darwinism in Germany, 1860-1914*. - North Carolina Press, 1981, p. 40-42). Відповідно, «позитивність» у зображенні Фельса має стосунок до сублімованої еротично-нарцисичної ідентифікації, до якої часто вдається письменниця у своїх творах і про яку буде мова в одному з наступних розділів.

<sup>34</sup> Ольга Кобилянська. *Слова зворушеного серця*, с. 186.

<sup>35</sup> Фридрих Ницше. *Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру* // *Сочинения в двух томах*, т. 1, с. 84, 62.

<sup>36</sup> Прикметно, що ідеал аполлонічно збудованого чоловічого тіла стане постійною метафорою культурно-еротичних фантазій героїнь Кобилянської.

<sup>37</sup> Фридрих Ницше. *Так говорил Заратустра* // *Сочинения в двух томах*, т. 2, с. 47.

<sup>38</sup> Chris Weedon. *Of Madness and Masochism: Sexuality in Women's Writing at the Turn of the Century* // *Taboos in German Literature*. Ed. by David Jackson. - Providence-Oxford: Berghahn Books, 1996, p. 88.

<sup>39</sup> Детальніше про це див. George L. Mosse. *Nationalism and Sexuality. Middle-Class Morality and Sexual Norms in Modern Europe*. - University of Wisconsin Press, 1985, p. 57-67.

<sup>40</sup> Михайло Могиланський. *Ольга Кобилянська. «Через кладку»* // *Ольга Кобилянська у критиці, спогадах*, с. 172.

<sup>41</sup> Herbert Marder. *Feminism and Art. A Study of Virginia Woolf*. - Chicago and London, The University of Chicago Press, 1968, p. 125.

<sup>42</sup> Інша річ, що часто така дружба має маніпулятивний характер. Див. про це: Janet Todd. *Women's Friendship in Literature*. - New York, Columbia University Press, 1980, p. 132-190.

### Жіночий платонічний роман: у пошуках ідеальної комунікації

<sup>1</sup> Ігор Костецький. *Стефан Георге: Особистість, доба, спадщина (уривки)* // *Кур'єр Кривбасу*, 2001, ч. 144, с. 121.

<sup>2</sup> Соломія Павличко. *Дискурс модернізму в українській літературі*. - Київ: Либідь, 1997, с. 83.

<sup>3</sup> Там само, с. 86.

<sup>4</sup> Havelock Ellis. *Sexual Inversion in Women* // *Alienist and Neurologist*. - 1895, N16, p. 141-158.

<sup>5</sup> Детальніше див.: В.С. Горський. *Історія української філософії. Курс лекцій*. - Київ, 1996, с. 208-211.

<sup>6</sup> Платон. *Федр* // *Діалоги*. - Київ: Основи, 1999, с. 316.

<sup>7</sup> Платон. *Діалоги*, с. 317.

<sup>8</sup> Платон. *Симпозіон (Бенкет)*. Переклад і передмова Івана Франка. - Львів, 1912, с. 56.

<sup>9</sup> Платон. *Діалоги*, с. 312.

<sup>10</sup> Платон. *Держава*. Переклад з давньогрецької та коментарі Дзвінки Коваль. - Київ: Основи, 2000, с. 200.

<sup>11</sup> Платон. *Федр* // *Діалоги*. - Київ: Основи, 1999, с. 310.

<sup>12</sup> Платон. *Держава*, с. 37.

<sup>13</sup> Платон. *Симпозіон (Бенкет)*, с. 54.

<sup>14</sup> Див.: Page du Bois. *The Platonic Appropriation of Reproduction // Feminist Interpretation of Plato*. Ed. by Nancy Tuana. - The Pennsylvania State University Press, 1994, p. 139-156.

<sup>15</sup> Virginia Woolf. *Orlando. A Biography*. - New York, Harcourt, Brace and Company, 1928, p. 139.

<sup>16</sup> Див. Зокрема: Julia Watson. *Shadowed Presence: Modern Women Writers' Autobiographies and the Other* // *Studies in Autobiography*. Ed. by James Olney. - New York-Oxford, Oxford University Press, 1988, p. 180-189; *Women Memoirists*. Ed. by Harold Bloom. - Philadelphia, Chelsea House Publishers, 1998, v. 2.

<sup>17</sup> Tania Modleski. *Loving with a Vengeance. Mass-Produced Fantasies for Women*. - Archon Books, 1982, p. 112.

<sup>18</sup> Ольга Кобилянська в критиці та спогадах, с. 68.

<sup>19</sup> Elaine Showalter. *A Literature of Their Own. British Women Novelists From Bronte to Lessing*. - Princeton University Press, 1977, p. 133.

<sup>20</sup> Anna Carlotta Leffler. What I know about her from personal acquaintance and what she told me about myself // Sonia Kovalevsky. *Biography and Autobiography*. - 1895, p. 115.

<sup>21</sup> С.В. Ковалевская. *Воспоминания. Повести*. К 125-летию со дня рождения. - Москва: Наука, 1974, с. 378.

<sup>22</sup> Мілена Рудницька. *Економічна незалежність жінки* // *Статті. Листи. Документи*. - Львів: СУА, 1998, с. 135.

<sup>23</sup> Платон. *Держава*, с. 146.

<sup>24</sup> Мілена Рудницька. *Статті. Листи. Документи*, с. 143. Ширший аналіз феміністичної концепції Рудницької див.: Marta Bohachevsky-Chomiak. *Feminists Despite Themselves: Women in Ukrainian Community Life, 1884-1939*. - Edmonton, CIUS, 1988; Ніла Зборовська. Марія Ільницька. *Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків*. - Львів: Літопис, 1999, с. 20-29.

<sup>25</sup> Про моменти літературної (аполонівської!) сублімації невротичних станів Леся Українка писала раніше до сестри Ольги: «Так, наприклад, з місяць тому назад, якби не моє невсипуще, справді нелюдське писання, перериване часом сонатами та ноктюрнами, то, може б, я була знов дійшла до припадків, такі були обставини (які, власне, розписувати не варт, се дуже хронічне, і ти, як і всі ми, його добре знаєш). Отже, обійшлося без припадків, laudentur Apollo et Musae! Я знаю, що дуже недовозвищено вживати літературу замість морфію, але все ж се краще, аніж морфії вживати замість

літератури»  
(Леся Українка. *Зібрання творів у 12-ти томах*, т. 11, с. 149).  
<sup>26</sup> Рукописний відділ Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка.  
Ф. 14, од.зб. 470, с.61.  
<sup>27</sup> Там само, с. 73.  
<sup>28</sup> На той час (1901 рік) Квітка був двадцятидворічним юнаком, Ларисі Косач було 30. Саме одруження Лесі Українки з Квіткою у липні 1907 року Кобилянська розцінила як «монумент» *любови*, трактованої у світлі платонізму «Слава Богу, що суть ще люди на світі, і з ними та свята і велика сила, - писала вона, - котру звемо *любов'ю*, і що її ніщо не може вбити» (Ольга Косач-Кривинюк. *Леся Українка. Хронологія життя і творчості*. - Нью Йорк, 1970, с. 809).  
<sup>29</sup> Ольга Косач-Кривинюк. *Леся Українка. Хронологія життя і творчості*, с. 544.  
<sup>30</sup> Прикметно, що Кобилянська у найширшій своїй «Автобіографії» 1921 року посилається на своє «письменницьке приятелювання» з Маковеєм. Натомість Маковей в «Автобіографії» 1924 року ніби «викреслює» свою дружбу з Кобилянською, жодного разу не згадуючи її ім'я. Про забудькуватість, очевидно, не йдеться: Маковей називає навіть платню, яку отримував на кожному місці своєї праці. Своєрідне «викреслення» (оминання) Кобилянської бачимо і в тому, що Маковей підкреслює: «Р. 1905 зложив я учительський іспит і восени оженився з Ольгою Кордубівною. Ся женитьба - се було моє найрозумніше діло, яке я зробив для себе, бо ніхто мені не облегшив життя так, як моя жінка» (Автобіографія О.Маковея // *Літературно-науковий вісник*. - 1925, т. 88, с. 237-238).  
<sup>43</sup> Марина Цветаева. *Стихотворения и поэмы*. - Ленинград, 1990, с. 66.  
<sup>44</sup> Svetlana Boym. *Loving in Bad Taste: Eroticism and Literary Excess in Marina Tsvetaeva's «The Tale of Sonechka»* // *Sexuality and the Body in Russian Culture*. Ed. by Jane T. Costlow, Stephanie Sandler, Judith Vowles. - Stanford University Press, 1993, p. 175.  
<sup>45</sup> Климент Квітка. *На роковини смерті Лесі Українки // Спогади про Лесю Українку*. - Київ, 1963, с. 238.  
<sup>46</sup> Прикметно, що тема нерозуміння так само тісно пов'язана з долею Кобилянської. Письменниця зазнала грубої й несправедливої критики від Сергія Єфремова в журналі •«Київська старовина». Кобилянська тяжко переживала цю історію, а Леся Українка прагнула заспокоїти подругу і водночас дати гідну відповідь. Так, про «грубості» Єфремова йдеться у листі з Сан-Ремо від 12 березня, а 27 бе-

<sup>31</sup> Платон. *Симпозіон (Бенкет)*. - С. 27, 28. Андрогинний ідеал служив часто для романтиків символічним втіленням єдності, братства і навіть божественності людства. Пізніше гомоеротичний ідеал братства став виразом утопії свободи і демократії (В. Вітмен); гомо-сексуальний ідеал так само асоціювався з образом кращого суспільного устрою для німецького молодіжного руху на схилі 19 століття.

<sup>32</sup> Virginia Woolf. *Orlando. A Biography*, p. 139.

<sup>33</sup> Philippa Levine. *Feminist Lives in Victorian England. Private Roles and Public Commitment*. - Cambridge, Basil Blackwell, 1990, с. 68. Взагалі, жіночий рух засвідчує чимало прикладів глибокої, вільної від пересудів любови між жінками, які часто хотіли провести своє життя разом. Як зауважує Лівайн, «вид генітального контакту не мав значення для такої дружби».

<sup>34</sup> Там само, с. 72.

<sup>35</sup> Nina Auerbach. *Communities of Women. An Idea in Fiction*. - Cambridge-London: Harvard University Press, 1978, p. 29.

<sup>36</sup> Анна-Галя Горбач. Ольга Кобилянська і німецька література.

Відбитка з *Наукових Записок*. - Т. XIV, Мюнхен, 1967, с. 49.

<sup>37</sup> Там само, с. 50.

<sup>38</sup> Ольга Кобилянська. *Слова зворушеного серця*, с. 42-43.

<sup>39</sup> Оскар Уайльд. *Тюремная исповедь* // Оскар Уайльд. *Стихотворения. Портрет Дориана Грея. Тюремная исповедь*. Редьярд Киплинг. *Стихотворения. Рассказы*. - Москва: Художественная литература, 1976, с. 338.

<sup>40</sup> Там само, с. 284.

<sup>41</sup> Там само, с. 338.

<sup>42</sup> Див.: Соломія Павличко. *Націоналізм. Сексуальність. Орієнталізм. Складний світ Агата Ангела Кримського*. - Київ: Основи, 2000, с. 46-154.

*Примітки*

237  
резня Леся Українка оповідає подрузі про задум та ідею «Касандри».

<sup>47</sup> Лариса Мірошніченко. *Чим яскравіше світло, тим глибша тінь*.

*Над листами Лесі Українки до Ольги Кобилянської // Українська мова та література*, 1999, ч. 35(146), с. 3.

<sup>48</sup> Luce Irigaray. *Ethics of Sexual Difference*. Translated by Carolyn Burke and Gillian C. Gill. - Ithaca-New York, Cornell University Press, 1984, p. 104.

<sup>49</sup> Там само, с. 138.

<sup>50</sup> Про розшифрування магічних «насів» у листуванні див. статтю Л. Мірошніченко.

<sup>51</sup> Див. про це також: Ніла Зборовська. *Пришестя вічності*. - Київ: Факт, 2000.

## Анатомія жіночої сексуальності

(нарцисизм-істерія-мазохізм)

<sup>1</sup> Anne McClintock. *Imperial Leather, Race, Gender and Sexuality in the Colonial Context*. - New York - London: Routledge, 1995, p. 32.

<sup>2</sup> М.В. Гоголь *Ніч перед Різдом // Твори в трьох томах.* - Київ: Держлітвидав, 1956, т. 1, с. 160.

<sup>3</sup> І.С. Нечуй-Левицький. *Бурлачка // Зібрання творів у десяти томах.* - Київ: Наукова думка, 1965, т. 3, с. 168.

<sup>4</sup> Там само, с. 168.

<sup>5</sup> Там само, с. 241.

<sup>6</sup> Там само, с. 289.

<sup>7</sup> Климент Квітка. *На роковини смерті Лесі Українки // Спогади про Лесю Українку.* - Київ: Радянський письменник, 1963, с. 225.

<sup>8</sup> Ольга Кобилянська. *Твори в п'яти томах.* - Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1963, т. 1, с. 401.

<sup>9</sup> Ольга Кобилянська. *Доля // Рукописний відділ Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України, ф. 14, од. зб. 470, с. 20.*

<sup>10</sup> Леопольд фон Захер-Мазох. *Венера у хутрі // Вибрані твори.* - Львів, 1999, с. 331.

<sup>11</sup> Оксана Забужко. *Польові дослідження з українського сексу.* - Київ, 1996, с. 28.

<sup>12</sup> Там само, с. 29.

<sup>13</sup> Леся Українка/Зібрання творів у 12-ти томах. - Київ: Наукова думка, 1979, т. 12, с. 146.

<sup>14</sup> Ольга Кобилянська. *Слова зворушеного серця. Щоденники. Автобіографії. Листи. Статті та спогади.* - Київ: Дніпро, 1982, с. 99.

<sup>15</sup> Там само, с. 160.

<sup>16</sup> Там само, с. 161.

<sup>17</sup> Там само, с. 19.

<sup>18</sup> Там само, с. 172.

<sup>19</sup> Там само, с. 167.

<sup>20</sup> Там само, с. 174.

<sup>21</sup> Там само, с. 171.

<sup>22</sup> Там само, с. 175.

<sup>23</sup> Там само, с. 152.

<sup>24</sup> Там само, с. 42.

<sup>25</sup> Там само, с. 215.

<sup>26</sup> Там само, с. 207.

<sup>27</sup> Там само, с. 205.

<sup>28</sup> На кінець 19 ст. фемінізм уже був досить різномірним. Окрім «вільної» любови, жіночої чуттєвості і сексуальності, ролі материнства в процесі самореалізації жінки, з'ясування її природної функції, себто питань, що були актуальними й бралися переважно зі сфери життя одиноких і неодружених жінок, фемінізм поширився на цей час і серед жінок одружених та працюючих. Питання, обговорювані в їхньому колі, стосувалися можливостей працевлаштування. Приміром, Наталя Кобринська, Клара Цеткін та інші феміністки, починаючи з кінця 80-х років, говорять про кінець домашньої ізоляції жінки та її економічну незалежність і включення у виробничий процес.

<sup>29</sup> Г.Ф.Квітка-Основ'яненко. *Маруся // Твори в шести томах.* - Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1956, т. 2, с. 25-26.

<sup>30</sup> Ольга Кобилянська. *Слова зворушеного серця,* с. 19.



<sup>31</sup> Рукописний відділ Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України, ф. 14, од. зб. 470, с. 40.

<sup>32</sup> Там само, с. 51-52.

<sup>33</sup> Саме мотив «сильного» чоловіка (Фельса) наголошує в повісті, приміром, Марко Павлишин. Поза увагою дослідника натомість лишається те, що Кобилянська відтворює у «Природі» інверсію тендерної ідентичності, і тут не йдеться про пошуки здорового чоловіка для майбутніх дітей.

<sup>34</sup> Прихильник дарвінізму, популярний австрійський критик Отто Вайнінгер, автор дослідження «Секс і характер», навіть на початку 20 століття твердив: «Внутрішнє життя буває, звичайно, лише у чоловіка, але не у жінки, і чим вище стоїть чоловік, тим більше у нього цього життя». І далі: «Внутрішнє життя жінки ніколи не триває довше, аніж дев'ять місяців» (Отто Вейнінгер. *Генрих Ібсен и его драматическая поэма «Пер Гюнт» (Обзротики, ненависти и любви, преступления, идеи отца и сына)*. Пер. с немецкого под ред. С.Новгородцева. - Санкт-Петербург, 1909, с. 38).

<sup>35</sup> Ольга Кобилянська. *Слова зворушеного серця*, с. 96.

<sup>36</sup> Фридрих Ницше. *По ту сторону добра и зла // Сочинения в двух томах*. - Москва, 1990, т. 2, с. 358.

<sup>37</sup> Robert Belton. *The Beribboned Bomb. The Image of Woman in Surrealist Art*. - University of Calgary Press, 1995, p. 245.

<sup>38</sup> Lawrence Babb. *The Elizabethian Malady. A study of Melancholia in English Literature from 1680 to 1642*. - East Lansing, Michigan State Uni Press, 1965, p. 28.

<sup>39</sup> Зигмунд Фрейд. *Интерес к психоанализу // Избранное*. - Ростов-на-Дону, 1998, с. 209.

<sup>40</sup> Зокрема, невротичні, істеричні напади сина, викликані неприязню до матері, описує у своїх оповіданнях Агатангел Кримський. Див. про це: Тамара Гундорова. *Проза А Кримсьхси декадентство в українській літературі // Літературознавство*, 1995, ч. 1, с. 15-20; Соломія Павличко. *Націоналізм. Сексуальність. Орієнталізм. Складний світ Агатангела Кримського*. - Київ: Основи, 2000.

<sup>41</sup> Juliet Mitchell. *Psychoanalysis and Feminism*. - Harmondsworth: Penguin, 1975, p. 430.

<sup>42</sup> Фрейд називав Лу «моєю точкою фіксації», а останню книгу її він охрестив «правдивим синтезом», доказом «вищості над усіма нами». Див.: Andrew Ross. *The Everyday Life of Lou Andreas-Salome: Making Video History//Feminism andPsychoanalysis*. Ed. By Richard Feldstein and Judith Roof. - Ithaca-London: Cornell University Press, 1989, p. 154.

<sup>43</sup> *The Freud Journal of Lou Andreas-Salome*. Translated and with an Introduction by Stanley A. Leavy. - London: the Hogarth Press and the Institute of Psycho-analysis, 1965, p. 81.

<sup>44</sup> Там само.

<sup>45</sup> Там само, с. 292.

<sup>46</sup> Там само, с. 302.

<sup>47</sup> Коні не є «алегорією влади над природою», а, швидше, мазохістською еротичною метафорою в художньому світі Кобилянської. (Пор. у М.Павлишина: «Вони (традиційні прочитання. - Т.Г.) не помічають позитивного зображення Фельса: його фізичний вигляд достойний; його прізвище викликає асоціації сили й непорушності (німецькою мовою Fels означає "скеля"); він близький до природи (лісу); він уміє обходитися з кінями (мотив, який у Кобилянської переважно є алегорією влади над природою); і, зрештою, в нього є харизма, на яку Олена спочатку реагує спонтанно, фізично й вельми позитивно...» (виділення моє. - ТЛ.). (Марко Павлишин. *Автобіографічна персона та дарвіністська "Людина" Ольги Кобилянської*. //Сучасність, 2001, №4, с. 119).

<sup>48</sup> Прикметно, що Крафт-Ебінг називає визначним зразком мазохізму «Нільса Люне» Єнса Петера Якобссна, яким так захоплювався Кобилянська (Richard von Krafft-Ebing. *Psychopatia Sexualis*, p.114).

<sup>49</sup> Агатангел Кримський. «Царівна». *Оповідання Ольги Кобилянської// Ольга Кобилянська в критиці та спогадах*, с. 38.

<sup>50</sup> Осип Маковей. *Ольга Кобилянська // Ольга Кобилянська в критиці та спогадах*, с. 58.

<sup>51</sup> Там само, с. 59.

<sup>52</sup> Він, на думку Лариси Мірошниченко, означає «хвилину перепочинку - повного свідомого розслаблення виснаженого організму». Як слушно відзначає дослідниця, творцем цього виразу, безперечно, була панна Ольга, і не лише через те, що «добре знала повадки коней, змалку артистично оповідала свої фантазії про дику їзду кінями» (Лариса Мірошниченко. *Чим яскравіше світло, тим глибша тінь. Над листами Лесі Українки до Ольги Кобилянської//Українська мова та література*, 1999, ч.35 (146), с. 9).

<sup>53</sup> Леопольд фон Захер-Мазох. *Венера у хустрі // Вибрані твори*. - Львів, 1999, с. 331.

<sup>54</sup> Там само, с. 332.

<sup>55</sup> Там само, с. 337.

<sup>56</sup> Там само, с. 358.

<sup>57</sup> Фридрих Ницше. *Человеческое, слишком человеческое // Сочинения в двух томах*, т. 1, с. 417.



<sup>58</sup> Климент Квітка. *На роковини смерті Лесі Українки*, с. 227.  
<sup>59</sup> Фридрих Ницше. *Человеческое, слишком человеческое*, с. 421.  
<sup>80</sup> Там само, с. 426.  
<sup>61</sup> Ольга Кобилянська. *Твори в трьох томах*. - Київ: Держлітвидав України, 1963, т. 1, с. 281 (Характерно, що кінець фрази «...той аристо-кратизм, про котрого...» і далі у творах у п'яти томах викинено.).  
<sup>62</sup> Фридрих Ницше. *Злая мудрость. Афоризмы и изречения*// *Со-чинения в двух томах*, т. 1, с. 753.  
<sup>63</sup> Nick Mansfield. *Masochism. The Art of Power*. - Wcstport, Con-necticut, Praeder, 1997, p. 49.  
<sup>64</sup> Leo Bersani. *The Freudian Body: Psychoanalysis and Art*. - New York: Columbia University Press, 1986, p. 42.  
<sup>65</sup> Theodor Reik. *Of Love and Lust. On the Psychoanalysis of Roman-tic and Sexual Emotions*. - New York-Toronto-London: Bantam Books, 1967, p. 181.  
<sup>66</sup> Там само, с. 189.  
<sup>67</sup> Nick Mansfield. *Masochism*, p. X.

**Меланхолія -«високої» культури**

<sup>1</sup> Як відомо, найприроднішою роллю для жінки у Ніцше є та, що базована на її біології. Див.: Linda Singer. *Nietzschean Mythologies: The Inversion of Values and the War Against Women // Feminist Interpretation of Friedrich Nietzsche*. Ed. by Kelly Oliver and Marilyn Pearsall. - Pennsylvania University Press, 1998, p. 175. Про вплив Ніцше на со-ціал-дарвінізм див.: Alfred Kelly. *The Descent of Darwin. The Popularization of Darwinism in Germany, 1860-1914*. - North Carolina Press, 1981.  
<sup>2</sup> Ці ідеї були складовою частиною її культурно-естетичної концепції, починаючи з ранніх творів, а підсумувала вона їх у 20-х роках, коли письменниця, як свідчить Смаль-Стоцький, працювала над студією, де, за її словами, «не лише націоналізм гратиме ролю в житті і культурному розвитку України, але де нарід повинен здобувати цивілізацію в своїй хаті, в своїй душі, творити свою власну українську культуру» (Ольга Кобилянська. *У пам'ятку її сороклітньої письменницької діяльності (1887-1927)*. Зладив Лев Когут. - Чернівці, 1928, с. 279).  
<sup>3</sup> Остап Луцький і сучасники. *Листи до ОЖобилянської й І. Франка та інші забуті сторінки*. - Нью Йорк-Торонто, 1994, с. 59.  
<sup>4</sup> Фрідріх Ніцше. *Так казав Заратустра // Фрідріх Ніцше. Так казав Заратустра. Жадання влади*, с. 66.  
<sup>5</sup> «Жінка, котра має з чого жити, а цінить себе сама, і, не можучи вийти за такого, котрого справді любить, - ніколи не буде рватися за мужчиною. Тут я не говорю суб'єктивно, а опираюсь на фактах досвіду» (5, 385) - наполягає Кобилянська. Таким чином, зісковзуючи з літератури в реальність, говорячи то про героїню, то про себе, письменниця борониться проти звички публіки ототожнювати автора та літературний персонаж. В самообороні вона пише: «Тепер на мене кожний а кожний мужчина може пальцем показувати та казати: вона сама тепер роззвірена, саме тепер в тім віку. І не лише на мене, а на кожную дівчину в моїм віку. Між тим, коли дівчина здорова а має яке-небудь заняття, - всякі повище згадані інстинкти сплять в неї. <...> І Marlitt була старою панною, а помімо того, скільки чистоти і святих почувань в її творах; і нікому не приходило в її

часі на думку шукати за якоюсь істерією в її творах, просто тому, що *се тогди не було в моді*, а тепер настала фаза обожання найнижчих інстинктів, і виходять такі різні висновки і філософії як Лаври Маргольм. <...>Най би плескали в долоні всі Галіни руські і сказали: жінка без чоловіка нічо не вдіє» (5,386-387).  
<sup>6</sup> Laura Marholm. *Der Buch der Frauen*. - p.44. Див. також: Susan Brantly. *The Life and Writing of Laura Marholm*. - Basel and Frankfurt am Main, 1991.  
<sup>7</sup> Sonia Kovalevsky. *Biography and Autobiography*. Translated into English by Louise von Cossel. - London: Walter Scott Ltd., 1895, p. 5,6.  
<sup>8</sup> *Дневник Марии Башкирцевой*. Перевод под ред. Л.Я.Гуревич. -Спб.- Москва: Издательство тов-ва М.О.Вольф, 1890, с. 253.  
<sup>9</sup> Ольга Кобилянська. *Слова зворушеного серця*, с. 73  
<sup>10</sup> Там само.  
<sup>11</sup> Там само, с. 41.  
<sup>12</sup> Там само, с. 127.  
<sup>13</sup> Там само, с. 19.  
<sup>14</sup> Там само, с. 17.  
<sup>15</sup> Там само, с. 19.  
<sup>16</sup> Там само, с. 159.  
<sup>17</sup> Там само, с. 99.  
<sup>18</sup> Там само, с. 109.  
<sup>19</sup> Там само, с. 136.  
<sup>20</sup> Там само, с. 103.  
<sup>21</sup> Там само, с. 128.  
<sup>22</sup> Там само, с. 162.  
<sup>23</sup> Там само, с. 163.  
<sup>24</sup> Там само, с. 189.  
<sup>25</sup> *Дневник Марии Башкирцевой*, с. 29.  
<sup>26</sup> Там само, с. 123.  
<sup>27</sup> Там само, с. 323.  
<sup>28</sup> Там само, с. 25.  
<sup>29</sup> Там само, с. 78.  
<sup>30</sup> Там само, с. 524.  
<sup>31</sup> Ольга Кобилянська. *Слова зворушеного серця*, с. 171.  
<sup>32</sup> Юрій Мулик-Луцик. *Духовний портрет Ольги Кобилянської (Психологічна студія)*. - Вінніпег: Видання Організації Українок Канади, 1952, с. 100.  
<sup>33</sup> Там само, с. 97.  
<sup>34</sup> Там само, с. 96.  
<sup>35</sup> Там само, с. 89.  
<sup>36</sup> Там само, с. 93.  
<sup>37</sup> Насправді, було б спрощенням зводити усю психоідеологію Кобилянської до релігійного ідеалізму, як це робить Мулик-Луцик. «Ресентимент» (ображення) щодо оточення, яке не дозволило їй себе повні реалізувати, так само як і «Я-ідеал», у творчості Кобилянської ведуть не лише до ідеалізації Краси-Бога, але й до різного роду гендерних та національних ідентифікацій і замішень. Один із таких «Я-ідеалів» - аполонівський тип «фізично дужого чоловіка». Таку ідентифікацію неможливо пояснити тим, що «через свій ресентимент Кобилянська відступила в світ казки» (Мулик-Луцик, с. 89) і «почала дивитися на ідеали землі крізь призму неба» (Мулик-Луцик, с. 88). Окрім німецького романтизму, який справив значний вплив на творчу індивідуальність Кобилянської, її психо-естетичні ідеї формувалися також у руслі позитивізму, «філософії життя» Ніцше та

психопатологічних зацікавлень модернізму. Відповідно Кобилянська не лише ідеалізує своїх персонажів у перспективі «вищої» культури, яку вона прагне ствердити, але й експериментує з ними, творить

перверсивні ситуації й інверсивні характери.

<sup>38</sup> Jacques Derrida. *The Question of Style // Feminist Interpretation of Friedrich Nietzsche*. Ed. by Kelly Oliver and Marilyn Pearsall, p. 62-63.

Ці три оцінки-моделі жінки у Ніцше відбивають досить складну й амбівалентну роль жінки в його філософії, а також відображають і його реальні стосунки із жінками. Деякі дослідники наголошують гомосексуальну схильність у Ніцше, інші - садомазохістську, підкреслюючи, що у своїх еротичних стосунках Ніцше шукав передусім матір, і звідси його зв'язки зі старшими жінками та особлива роль материнства і культ жінки-годувальниці в його філософії. (Див.: Carol Diethe. *Nietzsches Women: Beyond the Whip*. - Berlin - New York: Walter de Gruyter, 1996).

<sup>39</sup> Осип Маковей. *Ольга Кобилянська (Літературно-критична студія) // Ольга Кобилянська в критиці та спогадах*, с. 63.

<sup>40</sup> Поняття «трію» співвідносили в ту епоху з позначенням особливого типу зв'язку - життя «утрійку» (menage a trois).

<sup>41</sup> *A writer's diary. Being extracts from the Diary of Virginia Wolf*. Ed. By Leonard Wolf. - London: Hogarth Press, 1954, p. 143.

<sup>42</sup> «Настільки Кобилянська жила і в інтимній сфері уявленнями

Марліт, можна пізнати хоча б із подробиць, що свій вимріяний дім,

який вона хотіла собі збудувати в Димці під лісом, і де мали жити з

нею «вибрані» душі - дехто з її товаришок - вона називає Dich-terheim. Сама Марліт мала такий дім...», - твердить Анна-Гая Горбач

(*Ольга Кобилянська й німецька культура. // Відбитка з Наук*

*Записок*. - Мюнхен, 1967, с.49).

<sup>43</sup> Ф. 14, од. зб. 470, с. 51.

новели письменниці ще не зустрічалися, хоча перша згадка про поет-ку в листах Кобилянської припадає на 1891 рік.

<sup>55</sup> Фридрих Ніцше. *Человеческое, слишком человеческое // Сочинения в двух томах*, т. 1, с. 421.

<sup>56</sup> Там само, с. 415.

<sup>57</sup> Там само, с. 426.

<sup>58</sup> Фрідріх Ніцше. *Так казав Заратустра // Фрідріх Ніцше*.

*Так*

*казав Заратустра. Жадання влади*, с. 166.

<sup>59</sup> Там само, с. 57.

<sup>60</sup> Прикметно, що Кобилянська називала Євгенію Марліт «виховуючою німецькою повістяркою» (5, 240). Виховна тенденція про- низує моделі образотворення і самої Кобилянської.

<sup>61</sup> Михайло Сосновський. *Дмитро Донцов. Політичний портрет*.

*З історії розвитку ідеології українського націоналізму // Наукове*

*вариство ім.Шевченка. Бібліотека українознавства*. - Нью

<sup>44</sup> Robert Burton. *The Anatomy of Melancholy // The Nature of Melancholy. From Aristotle to Kristeva*. Ed. by Jennifer Radden. - Oxford University Press, 2000, p. 148.

<sup>45</sup> Див. зокрема: Зигмунд Фрейд. *Влечения и их судьба*. - Москва, 1999, с.153-176.

<sup>46</sup> Ольга Кобилянська. *Слова зворушеного серця*, с. 170.

<sup>47</sup> Див.: Julia Kristeva. *Black sun: depression and melancholia*. Translated by Leon S.Roudiez. - New York: Columbia University Press, 1989, p. 44.

<sup>48</sup> John Lechte. *Art, Love, and Melancholy in the Work of Julia Kristeva // Abjection, Melancholia, and Love. The Work of Julia Kristeva*. Ed. By John Fletcher and Andrew Benjamin. - London-New York: Routledge, 1990, p. 34.

<sup>49</sup> Otto Rank. *Narcissism and the Double // Essential Papers on Literature and Psychoanalysis*. Ed. By Emanuel Berman. - New York-London: NYU of Press, 1993, p. 125.

<sup>50</sup> Butler Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of «Sex»*. - New York: Routledge, 1993, p. 69.

<sup>51</sup> Див. Guinn Batten. *The Orphaned Imagination. Melancholy and Commodity Culture in English Romanticism*. - Durham-London: Duke Uni Press, 1998, p. 93.

<sup>52</sup> Ольга Кобилянська. *Слова зворушеного серця*, с. 172.

<sup>53</sup> Зигмунд Фрейд. *Женственность // Влечения и их судьба*. - Москва, 1999, с. 262-263.

<sup>54</sup> Спокусливо було б думати, цей образ міг віддалено асоціюватися і з Лесею Українкою - як модерним типом «нової жінки», зокрема, згадкою про попелясте волосся («ясна, майже попеляста блондинка, з правильними рисами і дуже живими блискучими очима», як говорить оповідачка про «артистку»). Однак на час написання

іб\*

Йорк-

Торонто: Trident International Inc, 1974, т. 33, с. 267, 269.

<sup>62</sup> Дмитро Донцов. *Поетка українського рісорджіменту: Леся*

*Українка*. - Львів, 1922, с. 24,19-20.

<sup>63</sup> Див.: Дмитро Донцов. *Патріотизм. Квартальник Вісника*.

-

Львів,- 1936, ч.1(9); Дмитро Донцов. *Партія чи орден*.

*Об'єднання*

*чи роз'єднання*. - Львів: Книгозбірня «Вісника», 1938, ч. 3 (19),

с. 33.

<sup>64</sup> Микита Шаповал. *Шлях визволення. Суспільно-політичні на-*

*рисы // «Нова Україна»*. - Прага-Берлін, 1923, с. 33.

<sup>65</sup> Уперше повість надруковано у місячнику «Нова Україна» (Прага). Кобилянська згадує Шаповал а як одного з тих, хто може поредагувати у «Новій Україні» її рукопис «Апостол черні» (5,643).

<sup>66</sup> Пор.: «Ми повинні організуватись гармонійно, як армія, як ма-шина, приладнана у своїх частинах, різноманітна в них і гармонійна в цілості» (Микита Шаповал. *Шлях визволення. Суспільно-політичні нариси*, с. 33).

<sup>67</sup> Ольга Кобилянська. Упам'ятку її сороклітньої письменницької діяльності (1887-1927). Зладив Лев Когут. - Чернівці, 1928, с. 279.

<sup>68</sup> Складовою такого гендерного дискурсу стає расова концепція, зокрема у випадку Грицай - його теза про поборення «чужинця», себто «іншого». «А прецінь та обставина, що Рахира і її родителі ре-презентують тут партію циганів, отже, чужинецьких зайців, давала, на мою думку, - зауважує він, - авторці нагоду повести акцію роману в напрямі грандіозної боротьби всього села проти чужинців, селян-ську масу за рідну землю в великім стилі, а не тільки в вузьких рам-цях кримінальної події на тлі родинної, мужицьким інтересом ви-кликаної суперечки» (Остап Грицай. *Valse mélancolique. Слово привіту для Ольги Кобилянської в 40-ліття її творчості* // Ольга Кобилянська. *Альманах у пам'ятку її сороклітньої письменницької діяльності (1887-1927)*, с. 304).

<sup>69</sup> Олена Теліга. *Якими нас прагне?* // *Слово і час*. - 1991, №6, с. 35.

<sup>70</sup> Мілена Рудницька. *Новий етап жіночого руху* // Мілена Руд-ницька. *Статті. Листи. Документи*. - Львів, 1998, с. 113.

<sup>71</sup> Мілена Рудницька. *Українська дійсність і завдання жінки* // Мілена Рудницька. *Статті. Листи. Документи*. - Львів, 1998, с. 205-206.

<sup>72</sup> Олена Теліга. *Якими нас прагне?*, с. 37.

<sup>73</sup> Там само, с. 36.

## Андрогин:

### гендерно-культурна утопія

<sup>1</sup> Фрідріх Ніцше. *Так казав Заратустра* // Фрідріх Ніцше. *Так казав Заратустра. Жадання влади*, с. 281.

<sup>2</sup> Амбівалентність фрази німецького філософа полягала в тій інверсії, яку приховано здійснював автор: адже фразу переповідає Заратустра з уст старої жінки. У розділі «Про старих і молодих жінок» стара жінка дарує йому «невеличку істину»: «Ти йдеш до жінок? Не забудь канчука!» (Фрідріх Ніцше. *Так казав Заратустра. Жадання влади*, с. 67).

<sup>3</sup> *French Philosophers in Conversation*. Levinas, Schneider, Serres, Iri-garay, Le Doeuff, Derrida. Ed. be Raoul Mortley. - London and New York: Routledge, 1991, p. 75.

<sup>4</sup> Гумореска «Він і Вона», як зізнавалася Кобилянська, мала автобіографічний підтекст і стосувалася її взаємин з Маковеем. У тексті іронізується тема «вищої» людини, натомість незмінною лишається національно-культурна ідея: адже Він, який в кінцевому домінує в гуморесці, - німець, Вона - русинка (українка). Так повторюється ідея «кризи статі», висунута Кобилянською в «Царівні»: «українсь-кість» і

«жіночість» реалізується культурно, коли поєднується з «чу-жинцем» і «європейцем».

<sup>5</sup> Ростислав Чопик. *Очікуючи його. Ольга Кобилянська: від царівни - до цезаревича* // *Переступиши вік. Українське письменство на зламі 19-20 ст.* - Львів-Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998, с. 95.

<sup>6</sup> Рукописний відділ Інституту літератури. Ф. 14, од. зб. 470, с. 69.

<sup>7</sup> Ростислав Чопик. *Очікуючи його. Ольга Кобилянська: від царівни - до цезаревича*, с. 89.

<sup>8</sup> Ольга Кобилянська. *Слова зворушеного серця. Щоденники. Автобіографії. Листи. Статті та спогади*, с. 218.

<sup>9</sup> Ростислав Чопик. *Очікуючи його. Ольга Кобилянська: від царівни - до цезаревича*, с. 94.

<sup>10</sup> Там само, с. 90.

<sup>11</sup> Осип Маковей. *Ольга Кобилянська (Літературно-критична студія)* // Ольга Кобилянська в критиці та спогадах, с. 60.

<sup>12</sup> Biddy Martin. *Woman and Modernity. The (Life)Styles of Lou And-reas-Salome*. - Ithaca-London: Cornell University Press, 1991, p. 151.

<sup>13</sup> Іван Франко. *З останніх десятиліть XIX в.* // *Зібрання творів у 50-ти томах*. - Київ, 1984, т. 41, с. 524.

<sup>14</sup> Іван Дзюба. *Кілька зіставлень. Читаючи Кобилянську* // *Су-часність*. - 1969, ч. 5, с. 65.

<sup>15</sup> Там само, с. 67.

<sup>16</sup> Ольга Кобилянська. *Апостол черні. Повість*. - Львів: Каменярь, 1994, с. 10.

<sup>17</sup> Іван Дзюба. *Кілька зіставлень. Читаючи Кобилянську*, с. 62.

<sup>18</sup> Helene Lange. *Altes und Neues zur Frauenfrage* // *Die Frau*, No. 2, 9 June 1895.

<sup>19</sup> Див. про це більше: Kevin Repp. *Reformers, Critics, and the Paths of German Modernity. Anti-Politics and the Search for Alternatives, 1890-1914*. - Cambridge-London: Harvard University Press, 2000; *Gender and Germanness. Cultural Production of Nation*. Ed. by Patricia Herminghouse and Magda Mueller. - Providence-Oxford: Berghahn Books, 1997.

<sup>20</sup> Richard von Krafft-Ebing. *Psychopathia Sexualis. With Especial Ref-erence to the Antipathic Sexual Instinct. A Medico-Forensic Study*. Com-plete English-Language Edition - New York, 1998, p. 188.

<sup>21</sup> Jay Prosser. *Second Skins. The Body Narratives of Transsexuality*. - Columbia University Press, 1998, p. 149.

<sup>22</sup> Про еволюцію понять див. зокрема: Gert Hekma. «A Female Soul in a Male Body». *Sexual Inversion as Gender Inversion in Nineteenth-Cen-tury Sexology* // *Third Sex, Third Gender. Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History*. Ed. by Gilbert Herdt. - New York: Zone Books, 1994, с. 213-239.

<sup>23</sup> Див. про це: Biddy Martin. *Woman and Modernity. The (Life)Styles of Lou Andreas-Salome*, p. 166.

<sup>24</sup> Elaine Showalter. *A Literature of Their Own. British Women Novel-*

ists From Bronte to Lessing. - Princeton University Press, 1977, p. 280.

<sup>25</sup> Див. про це: Tania Modleski. *Feminist without Women. Culture and Criticism in a «Postfeminist» Age.* - New York-London: Routhledge, 1991, p. 137.

<sup>26</sup> Про тенденційність Франкового редагування іншого твору Кобилянської - оповідання «Ідеї» - див.: Соломія Павличко. *Дискурс модернізму в українській літературі.* - Київ: Либідь, 1997, с. 76.

<sup>27</sup> З погляду психоаналітичного, мати або сестра часто уособлюють універсальні архетипи в стосунках чоловіка до жінки, з якою він живе. Див.: Erich Neumann. *Georg Trakl: The Person and the Myth* //

*Creative Man. Five essays.* Translated from the German by Eugene Rolfe.

- Princeton University Press, 1979, с. 139. Загалом же любов брата і сестри - один із давніх культурних сюжетів. Див. про це: Luciano P.R.Sant'ago. *The Children of Oedipus. Brother-Sister Incest in Psychiatry, Literature, History and Mythology.* - New York: Libra Publishers, 1973;

Marc Shell. *The End of Kingship. A Measure for Measures, Incest, and the Ideal of Universal Siblinghood.* - Baltimore-London: the Johns Hopkins University Press, 1988.

<sup>28</sup> Ольга Кобилянська. *Апостол черні*, с. 23-24.

<sup>29</sup> Ольга Кобилянська. *Слова зворушеного серця*, с. 195.

<sup>30</sup> Христя Алчевська. «Злет жіночої душі»// Ольга Кобилянська в критиці та спогадах, с. 175.

<sup>31</sup> Там само.

<sup>32</sup> Ольга Кобилянська. *Слова зворушеного серця*, с. 172.

### «Кастрована» жінка: гендерне наси́льство

<sup>1</sup> Див.: Ellen Key. *Missbrauchte Frauenkraft.* - Paris:

Albert Langen, 1898, p. 62.

<sup>2</sup> Див.: Kay Goodman. *Motherhood and Work. The Concept of the Misuse of Women's Energy, 1895-1905 // German Women in the Eighteenth and Nineteenth Centuries. A Social and Literary History.* Ed. By Ruth-Ellen B. Joerks and Mary J. Maynes. - Bloomington: Indiana University Press, 1986, p. 110-127.

<sup>3</sup> Helene Deutsch. *A Psychoanalytic Study of the Myth of Dionysus and Apollo. Two Variants of the Son-Mother Relationship.* - New York: International Universities Press, 1969, p. 11, 78, 81.

<sup>4</sup> Ростислав Чопик. *Очікуючи його. Ольга Кобилянська: від царівни - до цезаревича*, с. 109, 114.

<sup>5</sup> Ольга Кобилянська. *Слова зворушеного серця. Щоденники. Автобіографії. Листи. Статті та спогади*, с. 75.

<sup>6</sup> Там само, с. 73.

<sup>7</sup> Там само, с. 58.

<sup>8</sup> Marcia Ian. *Remembering the Phallic Mother. Psychoanalysis, Modernism, and the Fetish.* - Ithaca and London: Cornell University Press, 1993, p. 8-9.

<sup>9</sup> «Судьба не могла ліпше пощастити малій дівчинці, - згадували очевидці, - бо кращої материнської опіки не була б зазнала навіть від рідної мами. Тяжкий, але святий обов'язок взяла на себе панна Ольга і виконала його як свята, та нікому іншому, лише їй з уст Га-люсі належить святе слово "мама"»

(Ольга Кобилянська. *Альманах у пам'ятку її сороклітньої письменницької діяльності (1887-1927)*, с. 230).

<sup>10</sup> Осип Маковей. *Ольга Кобилянська (Літературно-критична студія)* // Ольга Кобилянська в критиці та спогадах, с. 57.

<sup>11</sup> Там само, с. 63.

<sup>12</sup> Ігор Панчук. *Моя бабуся* // Ольга Кобилянська в критиці та спогадах, с. 449.

<sup>13</sup> Ольга Кобилянська. *Пресвятая Богородице, помилуй нас!* //

Ольга Кобилянська. *Альманах у пам'ятку її сороклітньої письменницької діяльності (1887-1927)*, с. 34-35.

<sup>14</sup> Richard von Krafft-Ebing. *Psychopatia sexualis*, p. 144.

<sup>15</sup> Ростислав Чопик. *Очікуючи його. Ольга Кобилянська: від царівни - до цезаревича*, с. 113.

<sup>16</sup> Ольга Кобилянська. *Пресвятая Богородице, помилуй нас*], с. 39.

<sup>17</sup> На ювілейному вечорі замість оповідання «Пресвятая Богородице, помилуй нас!» було зачитано новелу «Але Господь мовчить...».

У цій кримінальній новелі чоловік помилково вбиває власну дружину замість тітки, зазіхнувши на її гроші. Новела закінчується обра-

зом чоловічого божевілля: «Відведений, до нікого словом не обзивався, лиш очі його великі, сірі, проникливі очі стратили свій вираз і виявили вічну темінь ума» (4,505).

<sup>18</sup> Топос саду-раю і Єву, мотив спокуси-любови зустрічаємо і в пізнішій повісті Кобилянської «Апостол черні».

<sup>19</sup> Кейт Мілет. *Сексуальна політика.* - Київ: Основи, 1998, с. 96.

### «Криза статі»: погляд з іншого боку

<sup>1</sup> Ольга Кобилянська. *Апостол черні.* - Львів: Каменярь,

1994, с. 136.

<sup>2</sup> Осип Маковей. *Твори в двох томах.* - Київ: Дніпро, 1990, т. 1, с. 518.

<sup>3</sup> Там само, с. 495.

<sup>4</sup> Там само, с. 495.

<sup>5</sup> Борис Грінченко. *На розпутьті* // *Твори у двох томах.* - Київ: вид-во АН України, 1963, т. 2, с. 31.

<sup>6</sup> Там само, с. 48.

<sup>7</sup> Осип Маковей. *Твори в двох томах*, т. 2, с. 54.

<sup>8</sup> Там само, с. 54.

<sup>9</sup> Там само, с. 55.

<sup>10</sup> Там само, с.

57.

<sup>11</sup> Там само, с. 60.

<sup>12</sup> Там само, с. 63.

<sup>13</sup> Там само.

<sup>14</sup> Там само, с. 64.

<sup>15</sup> Там само, с. 69.

<sup>16</sup> Там само, с. 71.

<sup>17</sup> Стриндберг. *Избранные произведения в двух томах.* - Москва:

Художественная литература, 1986, т. 2, с. 524.

<sup>18</sup> Там само, с. 427.

<sup>19</sup> Там само, с. 433.

<sup>20</sup> Чезаре Ломброзо. *Женщина преступница и проститутка* // *Гениальность и помешательство; Женщина преступница и*

про-  
ститутка; *Любовь у помешанных. Сборник.* - Минск: Попурри, 2000, с. 320.

<sup>21</sup> Стриндберг. *Избранные произведения в двух томах*, т. 2, с. 169.

<sup>22</sup> Лу Андреас-Саломе. *Прожитое и пережитое. Воспоминания о некоторых событиях моей жизни* // *Иностранная литература*.

2001, №2, с. 194.

<sup>23</sup> Стриндберг. *Избранные произведения в двух томах*, т. 2, с. 166.

<sup>24</sup> Там само, с. 127.

<sup>25</sup> Тереза Турнерова. *Ольга Кобилянська* // *Ольга Кобилянська в критиці та спогадах*, с. 296.

<sup>26</sup> Станислав Пшибышевский. *Путями души* // *Полное собрание сочинений. Третье издание.* - Москва: Издание В.М.Саблина, 1910, т. 5, с. И4.

<sup>27</sup> Там само, с. 179.

<sup>28</sup> Там само.

<sup>29</sup> Станислав Пшибышевский. *Пир жизни. Синагога Сатаны. Су-мерки* // *Полное собрание сочинений.* - Москва: Издание В.М.Саб-

лина, 1912, т. 6, с. 167.

<sup>30</sup> Там само, с. 168.

<sup>31</sup> Там само, с. 82.

<sup>32</sup> Станислав Пшибышевский. *К психологии индивидуума* // *Полное собрание сочинений*, т.5, с. 91.

<sup>33</sup> Володимир Винниченко. *Спостереження непрофесіонала. Марксизм і мистецтво* // *Дзвін*, 1913, ч. 12, с. 478.

<sup>34</sup> Marta Wyka. Przybyszewski - powieściopisarz // Stanislaw Przybyszewski, *W 50-lecie zgonu pisarza*. Studia pod red. Hanny Filipkowskiej. - Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Lódź, 1982, s. 82.

<sup>35</sup> Станислав Пшибышевский. *Пир жизни. Синагога Сатаны. Сумерки*, с. 160 -161.

<sup>36</sup> Володимир Винниченко. *Записки Курпатого Мефістофеля.* // *Твори. Вид. друге*, 1928, т. 21, с. 65.

<sup>37</sup> Остап Грицай. «*Valse mélancolique*». Слово привіту для Ольги Кобилянської в 40-ліття її творчості // *Ольга Кобилянська. Альманах у пам'ятку її сороклітньої письменницької діяльності (1887-1927)*, с. 303,304.

<sup>38</sup> Ф.Ніцше. *Воля до влади*, N. 491,489.

<sup>39</sup> Володимир Винниченко. *Записки Курпатого Мефістофеля*, с. 157.

<sup>40</sup> Walter Benjamin. *Charles Baudelaire. A Lyric Poet in the Era of High Capitalism.* - London-New York: Verso, 1997, с. 37.

<sup>41</sup> Володимир Винниченко. *Записки Курпатого Мефістофеля*, с. 111.

<sup>42</sup> Там само, с. 185.

<sup>43</sup> Там само, с. 46.

<sup>44</sup> Станислав Пшибышевский. *К психологии индивидуума* // *Полное собрание сочинений*, т. 5, с. 19.

<sup>45</sup> Там само, с. 68,69.

<sup>46</sup> Володимир Винниченко. *Записки Курпатого Мефістофеля*, с. 20.

<sup>47</sup> Станислав Пшибышевский. *Пир жизни. Синагога Сатаны. Су-мерки* // *Полное собрание сочинений*, т. 6, с. 175.

### Замість висновків. Стаття і нація

<sup>1</sup> Eric D.Weitz. *Racial Politics without the Concept of Race: Reevaluating Soviet Ethnic and National Purges* // *Slavic Review.* - Spring 2002, v.61,n. 1,p. 6.

<sup>2</sup> David Glover and Cora Kaplan. *Gender.* - London-New York: Routledge, 2000, p. 42.

<sup>3</sup> George L Mosse. *Nationalism and Sexuality. Middle Class Morality and Sexual Norms in Modern Europe.* - Madison: University of Wisconsin Press, 1988, p. 80.

<sup>4</sup> Див. про це зокрема: Linda Dryden. *Joseph Conrad and the Imperial Romance.* - MacMillan Press Ltd, 2000; *Under Postcolonial Eyes:*

*Joseph Conrad After Empire.* Ed. by Gail Fincham and Myrtle Hooper. -University of Cape Town Press, 1996; Rod Edmond. *Representing the South Pacific. Colonial discourse from Cook to Gauguin.* - Cambridge University Press, 1997.

<sup>5</sup> Anne McClintock. *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Context.* - New York-London: Routledge, 1995, p. 7,14,24.

<sup>6</sup> Євген Маланюк. *Поезії в одному томі.* - Нью Йорк: Наукове товариство ім. Шевченка в Америці, 1954, с. 57.

<sup>7</sup> Гончаренко. *Літературний імперіалізм Ернеста Сейсра* // *Літературно-науковий вісник.* -1928, р. XXV II, т. ХСУІ, кн. 7-8, с. 297.

<sup>8</sup> Дмитро Донцов. *Сансара* // *Літературно-науковий вісник.* - 1928, р. XXVII, т. ХСV, кн. 2, с. 150,154.

<sup>9</sup> Дмитро Донцов. *Криза української літератури* // *Літературно-науковий вісник.* - 1923, р. XXII, т. LXXIX, кн. 4, с. 361.

<sup>10</sup> Імовірно, це можна пояснити зв'язками Кобилянської з Радянською Україною, де друкувалися її твори, і звідки вона отримувала пенсію. Відомо також, що Кобилянська публічно протестувала, дізнавшись про введення себе до редакційної колегії «Вісника». І все ж саме у ньому вона друкує одну зі своїх автобіографій (1927, т. 44, кн.Н).

<sup>11</sup> Остап Луцький, Степан Смаль-Стоцький підкреслюють вірність авторки ідеям «доброї жінки» і «доброї матері», натомість Мілена Рудницька оцінює творчість Кобилянської зі «становища жінки-феміністки» (*Ольга Кобилянська. Альманах у пам'ятку її сороклітньої письменницької діяльності (1887-1927)*). Зладив Лев Когут, с. 88).

<sup>12</sup> До речі, одним із небагатьох прижиттєвих критиків, які сприйняли позитивно «фемінне» письмо Кобилянської, був Гнат Хоткевич. Він, зокрема, писав про «жіночість різця» письменниці і

про «жіноче ласкаве перо», що поєднувало «знання людської душі», м'якість психічних впливів, «якнайповніше» змалювання предмета з увагою до «душевного, а не правового» трактування подій і характерів. Ці міркування актуальні у світлі дебатів французької феміністичної критики щодо специфіки «жіночого» письма. Див.: Гнат Хоткевич. *Земля. Повість Ольги Кобилянської (Критична оцінка)* // *Ольга Кобилянська в критиці та спогадах*, с. 112,130.

### Бібліографія

- Агєєва Віра. *Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації*. - Київ: Либідь, 1999.
- Автобіографія О. Маковея* // *Літературно-науковий вісник*. -1925, т. 88.
- Бачинський Юліян. *Україна irredenta* // *Українська суспільно-політична думка в 20 столітті. Документи і матеріали*. Упор. Т.Гунчак і Р.Солчаник. - Сучасність, 1983, т. 1.
- Білецький Леонід. *Три силуетки. Марко Вовчок - Ольга Кобилянська - Леся Українка*. - Вінніпег, 1951.
- Вейнінгер Отто. *Генрих Ібсен и его драматическая поэма «Пер Гюнт» (Об эротике, ненависти и любви, преступлении, идеи отца и сына)*. Пер. с немецкого под ред. С.Новгородцева. - Санкт-Петербург, 1909.
- Винниченко Володимир. *Записки Кирпатого Мефистофеля* // *Твори. Вид. друге*. - 1928, т. 21.
- Вітошинська Ольга. *Творчі взаємини Ольги Кобилянської/Лесею Українкою* // *Збірник на пошану Ольги Кобилянської (1863-1942)*. За редакцією О.Кисілівської-Ткач. - Мюнхен: Вид-во УВУ, 1991, т. 14.
- Возняк В.О. *Про Ольгу Кобилянську. Нові матеріали. Роздуми. Знахідки*. - Київ: Дніпро, 1983.
- Гончаренко І. *Літературний імперіялізм Ернеста Сейєра* // *Літературно-науковий вісник*. - 1928, р. XXVII, т. ХСУІ, кн. 7-8.
- Горбач Анна-Гая. *Ольга Кобилянська і німецька література*. -Відбитка з Наукових Записок. - Мюнхен, 1967, т. XIV.
- Горський В.С. *Історія української філософії. Курслекцій*. - Київ, 1996.
- Грицай Остап. *«Valse mélancolique». Слово привіту для Ольги*
- Кобилянська Ольга. *Слова зворушеного серця. Щоденники. Автобіографії. Листи. Статті та спогади*. - Київ: Дніпро, 1982.
- Кобилянська Ольга. *Твори в п'яти томах*. - Київ: Держлітвидав України, 1963.
- Кобилянська Ольга. *Твори в трьох томах*. - Київ: Держлітвидав України, 1956.
- Кобилянська Ольга. *Твори в двох томах*. - Київ: Дніпро, 1988.
- Ковалевская СВ. *Воспоминания. Повести. К 125-летию со дня рождения*. - Москва: Наука, 1974.
- Косач-Кривинюк Ольга. *Леся Українка. Хронологія життя і творчості*. - Нью-Йорк, 1970.
- Кобилянської в 40-ліття її творчості* // *Ольга Кобилянська. Альманаху пам'ятку їїсороклітньоїписьменницькоїдіяльності (1887-1927)*. Зладив Лев Когут. - Чернівці, 1928.
- Гундорова Тамара. *ПроЯвлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація*. - Львів: Літопис, 1997.
- Гундорова Тамара. *Проза А. Кримського і декадентство в українській літературі* // *Дивослово*, 1995,ч. 1.
- Делез Жиль. *Нищие*. Пер. с франц., послесловие и комментарии СЛ.Фокина. - Санкт-Петербург: АХИОМА, 1997.
- Дзюба Іван. *Кілька зіставлень. Читаючи Кобилянську* // *Сучасність*. - 1969, ч. 5.
- Дневник Марии-Башкирцевой*. Перевод под ред. Л.Я.Гуревич. -Санкт-Петербург - Москва: Издательство тов-ва М.О.Вольф, 1890.
- Донцов Дмитро. *Звихнена слава (пом'яти МаріїБашкирцевої)*// *Літературно-науковий вісник*. - 1925, р. XXIV, т. LXXXVI, кн. 1.
- Донцов Дмитро. *Криза української літератури* // *Літературно-науковий вісник*, 1923, р. XXII, т. LXXXIX, кн. 4.
- Донцов Дмитро. *Партія чи орден. Об'єднання чи роз'єднання*. // Книгозбірня «Вісника». - Львів, 1938, ч. 3 (9).
- Донцов Дмитро. *Патріотизм* // *Квартальник Вісника*. - Львів, 1936, ч. 1(9).
- Донцов Дмитро. *Поетка українського рiсорджiмента: Леся Українка*. - Львів, 1922.
- Донцов Дмитро. *Сансара* // *Літературно-науковий вісник*. - 1928, т. ХCV, кн. 2.
- За красою. Альманах в честь Ольги Кобилянської*. Зібрав і видав Остап Луцький. - Чернівці, 1905.
- Захер-Мазох Леопольд фон. *Венера у хутрі* // *Вибрані твори*. -Львів: Літопис, 1999.
- Збірник ш пошану Ольги Кобилянської (1863-1942)*. За редакцією О.Кисілівської-Ткач. - Мюнхен: Вид-во УВУ, 1991, т. 14.
- Зборовська Ніла. *Пришестя вічності*. - Київ: Факт, 2000.
- Зборовська Ніла, Ільницька Марія. *Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків*. - Львів: Літопис, 1999.
- Євшан Микола. *Критика. Літературознавство. Естетика*. -Київ: Основи, 1998.
- Квітка Климент. *На роковини смерті Лесі Українки* // *Спогади про Лесю Українку*. - Київ, 1963.
- Кобилянська Ольга. *Апостол черні*. - Львів: Каменяр, 1994.
- Кобилянська Ольга. *Пресвятая Богородице, помилуй нас!* // *Ольга Кобилянська. Альманах у пам'ятку її сороклітньої письменницької діяльності (1887-1927)*. Зладив Лев Когут. - Чернівці, 1928.
- Костецький Ігор. *Стефан Георге: Особистість, доба, спадщина* // *Вибраний Стефан Георге по-українському та іншими передусім слов'янськими мовами*. Видали Ігор Костецький, Олег Зуєвський. - Stuttgart: На горі, 1968-1971.
- Кримський Агатангел. *«Царівна». Оповідання Ольги Кобилянської* // *Ольга Кобилянська в критиці та спогадах*. - Київ, 1963.
- Ломброзо Чезаре. *Женица преступница и проститутка // Гениальность и помешательство; Женица преступница и проститутка; Любовь у помешанных. Сборник*. - Минск: Попурри, 2000.
- Луців Лука. *Ольга Кобилянська*. - New York-New Jersey City: Swoboda Press, 1965.



43. Маковей Осип. *Життєпис Осипа Юрія Гординського-Федьковича*. - Львів, 1911.
44. Маковей Осип. *Ольга Кобилянська (Літературно-критична студія) // Ольга Кобилянська в критиці та спогадах*. - Київ, 1963.
45. Маковей Осип. *Твори в двох томах*. - Київ: Дніпро, 1990.
46. Маланюк Євген. *Поезії в одному томі*. - Нью Йорк: Наукове товариство ім. Шевченка в Америці, 1954.
47. Мілет Кейт. *Сексуальна політика*. - Київ: Основи, 1998.
48. Мірошніченко Лариса. *Чим яскравіше світло, тим глибша тінь. Над листами Лесі Українки до Ольги Кобилянської // Українська мова та література*. - 1999, ч. 35(146).
49. Могилянський Михайло. *Ольга Кобилянська. «Через кладку» // Ольга Кобилянська у критиці, спогадах*. - Київ, 1963.
50. Мулик-Луцук Юрій. *Духовний портрет Ольги Кобилянської (Психологія студія)*. - Вінніпег: Видання Організації Українок Канади, 1952.
51. *Науковий вісник Чернівецького університету. Слов'янська філологія*. - Вип. 58-59, Чернівці, 1999.
52. Ніцше Фрідріх. *Так казав Заратустра // Фрідріх Ніцше. Так казав Заратустра. Жадання влади*. - Київ: Основи, Дніпро, 1993.
53. Ніцше Фрідріх. *Сочинения в двух томах*. - Москва, 1990.
54. *Ольга Кобилянська в критиці та спогадах*. Упорядкування та примітки Ф.П.Погребенника, О.К.Коваленко, Е.М.Панчука, В.Я.Піскалової. - Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1963.
55. *Ольга Кобилянська. У пам'ятку її сороклітньої письменницької діяльності (188.7-1927)*. Зладив Лев Когут. - Чернівці, 1928.
56. *Остап Луцький і сучасники. Листи до О.Кобилянської й І. Франка та інші забуті сторінки*. - Нью-Йорк-Торонто, 1994.
57. Павличко Соломія. *Дискурс модернізму в українській літературі*. - Київ: Либідь, 1997.
58. Павличко Соломія. *Націоналізм. Сексуальність. Орієнталізм. Складний світ Агата Ангела Кримського*. - Київ: Основи, 2000.
59. Павлишин Марко. *Автобіографічна персона та дарвіністська «Людина» Ольги Кобилянської // Сучасність*, 2001, № 4.
60. Панчук Ігор. *Моя бабуся // Ольга Кобилянська в критиці та спогадах*. - Київ, 1963.
61. Платон. *Держава*. Переклад з давньогрецької та коментарі Дзвінки Коваль. - Київ: Основи, 2000.
62. Платон. *Симпозіон (Бенкет)*. Переклад і передмова Івана Франка. - Львів, 1912.
63. Платон. *Федр // Діалоги*. Вид. Друге. Переклали з давньогрецької Йосип Кобів, Уляна Головач, Дзвенислава Коваль, Тарас Лучук, Юрій Мушак. - Київ: Основи, 1999.
64. Пшибишевський Станіслав. *Пути души // Полное собрание сочинений. Третье издание*. - Москва: Издание Саблина, 1910, т. 5.
65. Пшибишевський Станіслав. *Пир жизни. Синагога Сатаны. Сумерки // Полное собрание сочинений. Третье издание*. - Москва: Издание В.М.Саблина, 1912, т. 6.
66. Пшибишевський Станіслав. *Кпсихологии индивидуума // Полное собрание сочинений. Третье издание*. - Москва: Издание В.М.Саблина, 1910, т. 5.
67. Рудницька Мілена. *Економічна незалежність жінки // Мілена Рудницька. Статті. Листи. Документи*. - Львів: СУА, 1998.
68. Рудницька Мілена. *Новий етап жіночого руху // Мілена Рудницька. Статті. Листи. Документи*. - Львів: СУА, 1998.
69. Рудницька Мілена. *Українська дійсність і завдання жінки // Мілена Рудницька. Статті. Листи. Документи*. - Львів: СУА, 1998.
70. Саломе Лу. *Прожитое и пережитое. Воспоминания о некоторых событиях моей жизни // Иностранная литература*, 2001, № 2.
71. Сімович Василь. *Листування Лесі Українки з Йосипом Маковесем. Із додатком листів Олени Пчілки та власних споминів про побут Лесі Українки в Чернівцях*. - Львів: Хортиця, 1938.
72. Сімович Василь. *Леся Українка на Буковині // Спогади про Лесю Українку*. - Київ, 1963.
73. Сосновський Михайло. *Дмитро Донцов. Політичний портрет. З історії розвитку ідеології українського націоналізму // Наукове товариство ім.Шевченка. Бібліотека українознавства*. - Нью-Йорк-Торонто: Trident International Inc., 1974, т. 33.
74. Стриндберг Август. *Избранные произведения в двух томах*. - Москва: Художественная литература, 1986.
75. Теліга Олена. *Якими нас прагнете? // Слово і час*, 1991, № 6.
76. Турнерова Тереза. *Ольга Кобилянська // Ольга Кобилянська в критиці та спогадах*. - Київ, 1963.
77. Уайльд Оскар. *Тюремная исповедь // Оскар Уайльд. Стихотворения. Портрет Дориана Грея. Тюремная исповедь. Редьярд Киплинг. Стихотворения. Рассказы*. - Москва: Художественная литература, 1976.
78. *Українка Леся. Зібрання творів у 12-ти томах*. - Київ: Наукова думка, 1975-1979.
79. *Українка Леся. Малорусские писатели на Буковине // Зібрання творів у 12-ти томах*. - Київ: Наукова думка, 1977, т. 8.
80. *Українка Леся. Новые перспективы и старые тени («Новая женщина» западноевропейской литературы) // Зібрання творів у 12-ти томах*. - Київ: Наукова думка, 1977, т. 8.
81. Франко Іван. *Зібрання творів у 50-ти томах*. - Київ: Наукова думка, 1976-1986.
82. Фрейд Зигмунд. *Влечения и их судьба*. - Москва: Эксмо-пресс, 1999.
83. Фрейд Зигмунд. *Интерес к психоанализу // Избранное*. - Ростов-на-Дону: Феникс, 1998.
84. Фрейд Зигмунд. *Психоанализ. Религия. Культура*. - Москва: Ренессанс, 1992.
85. Хоткевич Гнат. *«Земля». Повість Ольги Кобилянської (Критична оцінка) // Ольга Кобилянська в критиці та спогадах*. - Київ, 1963.
86. Чопик Ростислав. *Очікуючи його. Ольга Кобилянська: від царівни - до цезаревича // Переступний вік. Українське письменство на зламі 19-20 ст*. - Львів - Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998.
87. Шаповал Микита. *Шлях визволення. Суспільно-політичні нариси*. - Прага-Берлін: Нова Україна, 1923.
88. Шаповал Микита. *Любий друже, Ольго Юліанівно // Ольга Кобилянська. Альманаху пам'ятку їїсороклітньоїписьменницької діяльності (1887-1927)*. Зладив Лев Когут. - Чернівці, 1928.
89. *A writer's diary. Being extracts from the Diary of Virginia Wolf. Ed. by Leonard Wolf*. - London: Hogarth Press, 1954.
90. Allen Ann Taylor. *Feminism and Motherhood in Germany, 1800-1914*. - New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1991.
91. Auerbach Nina. *Communities of Women. An Idea in Fiction*. - Cambridge - London? Harvard University Press, 1978.



92. Babb Lawrence. *The Elizabethan Malady. A study of Melancholia in English Literature from 1580 to 1642.* - East Lansing: Michigan State Uni Press, 1965.
93. Batten Guinn. *The Orphaned Imagination. Melancholy and Commodity Culture in English Romanticism.* - Durham-London: Duke Uni Press, 1998.
94. Belton Robert. *The Beribboned Bomb. The Image of Woman in Male Surrealist Art.* - University of Calgary Press, 1995.
95. Bersani Leo. *The Freudian Body: Psychoanalysis and Art.* - New York: Columbia University Press, 1986.
96. Bhabha K.Homi. «Race», *Time and the Revision of Modernity // Postcolonial Criticism.* Ed. by Bart Moore-Gilbert, Gareth Stanton and Willy Maley, 1997.
97. *Beyond the Eternal Feminine. Critical Essays of Women and German Literature.* Ed. by LCocalis and Kay Goodman. - Stuttgart: Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz, 1982.
98. Biddy Martin. *Woman and Modernity. The (Life)Styles of Lou Andreas-Salome.* - Ithaca-London: Cornell University Press, 1991.
99. Bohachevsky-Chomiak Marta. *Feminists Despite Themselves: Women in Ukrainian Community life, 1884-1939.* - Edmonton: CIUS Press, 1988.
100. du Bois Page. *The Platonic Appropriation of Reproduction // Feminist Interpretation of Plato.* Ed. by Nancy Tuana. - The Pennsylvania State University Press, 1994.
101. Boy m Svetlana. *Loving in Bad Taste: Eroticism and Literary Excess in Marina Tsvetaieva's «The Tale of Sonechka» // Sexuality and the Body in Russian Culture.* Ed. by Jane T.Costlow, Stephanie Sandler, Judith Vowles. - Stanford: Stanford University Press, 1993.
102. Brantly Susan. *The Life and Writing of Laura Marholm.* - Basel and Frankfurt am Main: Helbing-Lichtenhanh Verlag AG, 1991.
103. Burton Robert. *The Anatomy of Melancholy // The Nature of Melancholy. From Aristotle to Kristeva.* Ed. by Jennifer Radden. - Oxford University Press, 2000.
104. Butler Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of «Sex».* - New York: Routledge, 1993.
105. Deleuze Gilles and Guattari Felix. *Kafka. Toward a Minor Literature.* Translation by Polan Dana. - Minneapolis - London: University of Minnesota Press, 1986.
106. Derrida Jacques. *The Question of Style // Feminist Interpretation of Friedrich Nietzsche.* Ed. by Kelly Oliver and Marilyn Pearsall. - Pennsylvania University Press, 1998.
107. Deutsch Helene. *A Psychoanalytic Study of the Myth of Dionisus and Apollo. Two Variants of the Son-Mother Relationship.* - New York: International Universities Press, 1969.
108. Diethe Carol. *Nietzsche's Women: Beyond the Whip.* - Berlin-New York: Walter du Gruyter, 1996.
109. Dryden Linda. *Joseph Conrad and the Imperial Romance.* - MacMillan Press Ltd, 2000.
110. Evans Richard. *The Feminist movement in Germany, 1894-1933.* - London: SaGE, 1976.
111. *Feminist Interpretation of Friedrich Nietzsche.* Ed. by Kelly Oliver and Marilyn Pearsall. - Pennsylvania University Press, 1998.
112. *Feminist Interpretation of Plato.* Ed. by Nancy Tuana. - The Pennsylvania State University Press, 1994.
113. *French Philosophers in Conversation. Levinas, Schneider, Serres, Irigaray, LeDoeuff Derrida.* Ed. by Raoul Mortley. - London and New York: Routledge, 1991.
114. *Gender and Germanness. Cultural Production of Nation.* Ed. by Patricia Herminhouse and Magda Mueller. - Providence - Oxford: Berghahn Books, 1997.
115. *Gender Ironies of Nationalism. Sexing the Nation.* Ed. by Tamar Mayer. - London-New York: Routledge, 2000.
116. Glover David and Kaplan Cora. *Gender.* - London - New York: Routledge, 2000.
117. Goodman Kay. *Motherhood and Work. The Concept of the Misuse of Women's Energy, 1895-1905// German Women in the Eighteenth and Nineteenth Centuries. A Social and Literary History.* Ed. By Ruth-Ellen B. Joeres and Mary J. Maynes. - Bloomington: Indiana University Press, 1986.
118. Hekma Gert. «A Female Soul in a Male Body\*. *Sexual Inversion as Gender Inversion in Nineteenth-Century Sexology // Third Sex, Third Gender. Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History.* Ed. by Gilbert Herdt - New York: Zone Books, 1994.
119. Irigarey Luce. *An Ethics of Sexual Difference.* Translated by Carolyn Burke and Gillian C. Gill - Ithaca - New York: Cornell University Press, 1984.
120. *James Joyce and the Fabrication of Irish Identity.* Ed. by M.P.Gil-lespiel. - Amsterdam-Atlanta: GA, 2001.
121. Kahane Claire. *Hysteria, Feminism, and the Case of the Bostonians // Feminism and Psychoanalysis.* Ed. by Richard Feldstein and Judith Roof. - Ithaca and London: Cornell University Press, 1989.
122. Kelly Alfred. *The Descent of Darwin. The Popularization of Darwinism in Germany, 1860-1914.* - North Carolina Press, 1981.
123. Kovalevsky Sonia. *Biography and Autobiography.* Translated into English by Louise von Cossel. - London: Walter Scott Ltd., 1895.
124. Krafft-Ebing Richard von. *Psychopatia Sexualis. With Especial Reference to the Antipharic Sexual Instinct. A Medico-Forensic Study. Complete English-Language Edition.* Translated from the 12th German edition. - New York: Arcade Publishing, 1998.
125. Kristeva Julia. *Black Sun: Depression and Melancholia.* Translated by Leon S.Roudiez. - New York: Columbia University Press, 1989.
126. Kristeva Julia. *Hannah Arendt: Life is a Narrative.* Translated by Frank Collins. - Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press, 200L
127. Lechte John. *Art, Love, and Melancholy in the Work of Julia Kristeva // Abjection, Melancholia, and Love. The Work of Julia Kristeva.* Ed. By John Fletcher and Andrew Benjamin. - London-New York: Routledge, 1990.
128. Leffler Anna Carlotta. *What I know about her from personal acquaintance and what she told me about myself // Sonia Kovalevsky. Biography and Autobiography.* - London: Walter Scott Ltd., 1895.
129. Levine Philippa. *Feminist Lives in Victorian England. Private Roles and Public Commitment.* - Cambridge: Basil Blackwell, 1990.
130. Mansfield Nick. *Masochism. The Art of Power.* - Westport, Connecticut, London: Praeger, 1997.
131. Marcia Ian. *Remembering the Phallic Mother. Psychoanalysis, Modernism, and the Fetish.* - Ithaca and London: Cornell University Press, 1993.
132. Marder Herbert. *Feminism and Art. A Study of Virginia Woolf.* - Chicago and London: The University of Chicago Press, 1968.
133. Marholm Laura. *Zur Psychologie der Frau.* - Berlin: Carl Duncker, 1903.
134. McClintock Anne. *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Context.* - New York - London: Routledge, 1995.
135. Mitchell Juliet. *Psychoanalysis and Feminism.* - Harmondsworth: Penguin, 1975.
136. Modleski Tania. *Loving with a Vengeance. Mass-Produced Fantasies for Women.* - Archon Books, 1982.

137. Mosse George L. *Nationalism and Sexuality. Middle Class Morality and Sexual Norms in Modern Europe.* - Madison: University of Wisconsin Press, 1988.
138. Murphy H. James. *^Things which seem to you Unfeminine\*: Gender and Nationalism in the Fiction of some Upper Middle Class Catholic Women Novelists, 1880-1910// Border Crossing. Irish Women Writers and National Identities.* Ed. by Kathryn Kikkpatrick. - Tuscaloosa-London: University of Alabama Press, 2000.
139. Neumann Erich. *Georg Trakl: The Person and the Myth // Creative Man. Five essays.* Translated from the German by Eugene Rolfe. - Princeton University Press, 1979.
140. Nietzsche: A Critical Reader. Ed. by Peter R. Sedgwick. - Oxford-Cambridge: Blackwell Publisher, 1995.
141. Prosser Jay. *Second Skins. The Body Narratives of Transsexual-ity.* - Columbia University Press, 1998.
142. Rank Otto. *Narcissism and the Double // Essential Papers on Literature and Psychoanalysis.* Ed. By Emanuel Berman. - New York - London: NYU of Press, 1993.
143. Reik Theodor. *Of Love and Lust. On the Psychoanalysis of Romantic and Sexual Emotions.* - New York-Toronto-London: Bantam Books, 1967.
144. Repp Kevin. *Reformers, Critics, and the Paths of German Modernity. Anti-Politics and the Search for Alternatives, 1890-1914.* - Cambridge-London: Harvard University Press, 2000.
145. Rod Edmond. *Representing the South Pacific. Colonial discourse from Cook to Gauguin.* - Cambridge University Press, 1997.
146. Ross Andrew. *The Everyday Life of Lou Andreas-Salome: Making Video History // Feminism and Psychoanalysis.* Ed. By Richard Feldstein and Judith Roof. - Ithaca-London: Cornell University Press, 1989.
147. Singer Linda. *Nietzschean Mythologies: The Inversion of Values and the War Against Women // Feminist Interpretation of Friedrich Nietzsche.* Ed. by Kelly Pearsall Oliver and Marilyn. - Pennsylvania University Press, 1998.
148. Showalter Elaine. *A Literature of Their Own. British Women Novelists From Bronte to Lessing.* - Princeton University Press, 1977.
149. Salome Lou. *Nietzsche.* Edited, translated and with an Introduction by Siegfried Mandel. - Black Swan Books, 1988.
150. Santiago Luciano P.R. *The Children of Oedipus. Brother-Sister Incest in Psychiatry, Literature, History and Mythology.* - New York: Libra Publishers, 1973.
151. Schlupmann Heide. *Zur Frage der Nietzsche-Rezeption in der Frauenbewegung gestern und heute. // Nietzsche heute: Die Rezeption seines Werkes nach 1968.* Ed. by Sigrid Rouschinger, Susan Cocalis, und Sare Lennox. - Bern: Francke, 1988.
152. Shell Marc. *The End of Kingship. ^Measure for Measure\*, Incest, and the Ideal of Universal Siblinghood.* - Baltimore-London: the Johns Hopkins University Press, 1988.
153. Sonia Kovalevsky. *Biography and Autobiography.* - London: Walter Scott Ltd., 1895.
154. *The Freud Journal of Lou Andreas-Salome.* Translated and with an Introduction by Stanley A. Leavy. - London: the Hogarth Press and the Institute of Psycho-analysis, 1965.
155. *The Nature of Melancholy. From Aristotle to Kristeva.* Ed. by Jennifer Radden. - Oxford University Press, 2000.
156. Todd Janet. *Women's Friendship in Literature.* - New York: Columbia University Press, 1980.
157. Turner Victor. *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure.* - Ithaca-New York: Cornell University Press, 1987.
158. *Under Postcolonial Eyes: Joseph Conrad after Empire.* Ed. by Gail Fincham and Myrtle Hooper. - University of Cape Town Press, 1996.
159. Walter Benjamin. *Charles Baudelaire. A Lyric Poet in the Era of High Capitalism.* - London-New York: Verso, 1997.
160. Watson Julia. *Shadowed Presence: Modern Women Writers' Autobiographies and the Other // Studies in Autobiography.* Ed. by James Olney. New York-Oxford: Oxford University Press, 1988.
161. Weedon Chris. *Of Madness and Masochism: Sexuality in Women's Writing at the Turn of the Century // Taboos in German Literature.* Ed. by David Jackson. - Providence-Oxford: Berghahn Books, 1996.
162. Weitz Eric D. *Racial Politics without the Concept of Race: Reevaluating Soviet Ethnic and National Purges // Slavic Review.* - Spring 2002, V.61, N.1.
163. *Women Memoirists.* Ed. by Harold Bloom. - Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1998, V.2.
164. Woolf Virginia. *Orlando. A Biography.* - New York: Harcourt, Brace and Company, 1928.
165. Woolf Virginia. *A Room of One's Own.* - New York - London: A Harvest/HBI Book, 1957.
166. Marta Wyka. *Przybyszewski - powiesciopisarz // Stanislaw Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza. Studia pod red. Hanny Filipkowskiej.* - Wroclaw-Warszawa-Krakow-Gdansk-Lodz, 1982.

Серія «Критичні  
студії» В и п у с к 2

Гундорова Тамара. *Ретіна Меіанскокса:  
Стать і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської.* —  
Київ: Критика, 2002. - 272 с.

Монографія Тамари Гундорової є першим психоаналітичним дослідженням художньої творчості та інтелектуальної концепції Ольги Кобилянської на тлі європейського феміністичного руху, під оглядом сучасних гендерних і постмодерних теорій, ідей Ніц-ше, платонізму і фрейдизму. Бажаний, але неможливий розрив із материнським «тілом» культури, нації та статі визначає особливий меланхолійний контекст творчості Кобилянської, який стає основним об'єктом психоаналітичної інтерпретації в книжці Тамари Гундорової. Авторка аналізує аполонівський тип «нової жінки», колізії високої культури і гендерну утопію, яка об'єднує у творах української письменниці фемінізм, націоналізм і модернізм в одну культурну візію.

В художньому оформленні  
книжки використано гравюру  
Альбрехта Дюрера «Меланхолія»

Видання вийшло у світ завдяки  
фінансовій підтримці Українського  
Наукового Інституту Гарвардського  
університету та Фонду катедр  
українознавства

З м і с т

Вступ..... 9

Rites de passage: народження «нової жінки» ..... 18

    «Німеччина» (18). Модернізм і автобіографізм (25). \*

    Погляд колонізатора і жіноча нарація (27). Оргія (30).

    Фемінність «вищої» культури (31). Діоніс-Аполон (33).

    «Нова жінка» (38). «Некультурна»: Es lebe die Kunst! Es lebe die Freiheit! (44).

Жіночий платонічний роман: у пошуках ідеальної комунікації ..... 48

    Платонізм і фемінізм (48). Двоє-четверо (58). Ідеальна мова (62). Жіночий еротичний дискурс (66). *Відступ перший*. Дискурс «неназваної любови» Оскара Вайлда (68). *Відступ другий*. «Безсловесна любов» Маріни Цвєтасвої (69). Леся Українка - Кобилянська: ідеальна комунікація (71). Мавка як метафора «безсловесної мови» (76). Переборення влади (матері) (80).

Анатомія жіночої сексуальности (нарцисизм-істерія-мазохізм) ..... 86

    Жінка і дзеркало, або погляд Нарциса (86). «Щоденник» як лабораторія жіночої сексуальности (92). «Людина»: O saneta hysteria! (95). «Я істеричка» (103). «Випадок Дори» Фрейда, Лу Саломе і жіночий бік психоаналізу (106). *Відступ третій*. Кобилянська і Саломе (108). Жіночий мазохізм (110). «Покора» (114). «Царівна» (119). Мазохізм як образність (123).

Меланхолія «високої» культури..... 126  
    У пошуках ідентичності (126). Біологія і психологія статі (128). *Відступ четвертий*. Лавра Маргольм: «Змістом життя жінки є чоловік» (130). *Відступ п'ятий*. Щоденники Башкирцевої та Кобилянської (132). Ролі-ідентичності жінки (135). Меланхолійна, або «кастрована» жінка (138). Меланхолійний дискурс (145). Роман виховання: жінка-товариш (150).  
Андрогин: гендерно-культурна утопія ..... 156  
    Привласнення ніцшівської іронії (156). «Через кладку»: «інтелігент-мужик» і модернізм (160). Transmutio sexus: інвертована фемінність (167). «Мужик» і андрогин (171).  
«Кастрована» жінка: гендерне насильство ..... 181  
    Анти-біологізм (181). Материнське божевілля (191). Жіноче божевілля (197). «Каструвальна» жінка (199).  
«Криза статі»: погляд з іншого боку ..... 204  
    «Мужик»: варіант Осипа Маковея (204). «Війна статей»: варіант Августа Стріндберга  
  
Замість висновків. Стаття і нація ..... 222  
Примітки..... 228  
Бібліографія..... 252  
Показчик понять ..... 262  
Показчик імен ..... 265

(211).«Надчоловік»: варіант Пшибишевського й Винниченка (214).

*Вона мала понад двадцять років і була висока. Хоч русинка від голови до ніг, було в неї рудаве волосся, що у русинів рідкість, та в чертах бачилась порода, а майже меланхолійний сум, що відбитий на всім, що нагадує отсей нещасний народ, був і в неї основою характеру. її очі, великі, трохи нерухомі й вогкі, були сумні й тоді, коли уста усміхалися. За сі очі звали її "руською мадонною"*

*Ольга Кобилянська, «Природа»*