

83.3(0)
Г 94

Тамара Гундорова

FEMINA MELANCHOLICA

Стать і
культура
в гендерній
утопії
Ольги
Кобилянської

КРИТИКА





Тамара Гундорова

FEMINA MELANCHOLICA:

**Стать
і культура
в гендерній
утопії
Ольги
Кобилянської**

НБ ПНУС



647546

КРИТИКА

Київ 2002

Серія «Критичні студії»

Випуск 2

Гундорова Тамара. *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 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
ім. Василя Стефаника

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА

ISBN 966-7679-20-9

© Тамара Гундорова, 2002
© Часопис «Критика», 2002

Зміст

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). <i>Відступ перший</i> . Дискурс «неназваної любові» Оскара Вайлда (68). <i>Відступ другий</i> . «Безсловесна любов» Маріни Цветаєвої (69): Леся Українка – Кобилянська: ідеальна комунікація (71). Мавка як метафора «безсловесної мови» (76). Переборення влади (матері) (80).	
Анатомія жіночої сексуальності (нарцисизм–істерія–мазохізм)	86
Жінка і дзеркало, або погляд Нарциса (86). «Щоденник» як лабораторія жіночої сексуальності (92). «Людина»: O sancta hysteria! (95). «Я істеричка» (103). «Випадок Дори» Фрейда, Лу Саломе і жіночий бік психоаналізу (106). <i>Відступ третій</i> . 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 ніщівської 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 (211). «Надчоловік»: варіант Пшибишевського й Винниченка (214).

Замість висновків. Стаття 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 рудаवे 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 культури¹. 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 невірними поглядами, що походили з традиційної закорумбованості і що були через свою довголітність сильні. В усіх тих заворожених кругах самотня, 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 світі². 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 оснування 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 жінки³. Вона буде постійно наголошувати на особливій культурній ролі матері («справдешньої Марії») не лише у власному житті (свою «постичну 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, культуротворчої потуги жінки-виховника тощо зумовлені своєрідним викликом, до якого вдається письменниця, привласнюючи аполонівський культуротворчий імпульс «будучности», 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 Крістевої, а також на поняття лімінальності («пороговости»), 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 Крістевої життя здійснюється як наратив, коли воно розігрується як акція, і коли воно знаходить відгук у слухачів/читачів, себто наративність стає умовою людської комунікації. «Хтось» увічнює «чиєсь» я, тільки стаючи «кимось», хто діє всередині політичного простору, у такий спосіб породжуючи наратив, який запам'ятовується»⁴, – 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 табуйованого індивідуального досвіду, та ще й висловленого жінкою, було революційною подією для української літератури кінця 19 ст. «Мої особисті переживання відігравали немалу роль в моїх тисаннях» (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-русинки, 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 кожен 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»⁵. Різні ідентичності Кобилянської – як «русинки», 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 *лиш матірньою мовою*», – твердила її емансипантка⁶.

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 етнонаціональну 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 підста-

вовий 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-католицького обряду на уніятський, 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 глибокої 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 рід-

ного брата. Загрозливою для роду є і любов Сави до Рахіри, адже ця любов – з інцестуальним забарвленням, бо Рахіра – сестра Савина. Можна розширити символічні порівняння, розсипані 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 лиця мов у якої дівчини, лише що над устами засіявся вус» (т. 2, с. 47).

Як ситуацію переходу, відтворює Кобилянська народження модерної української свідомости. Місто, просвіта, втрата родового зв'язку – все це маркуватиме буття інакшої – 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»⁷. «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.

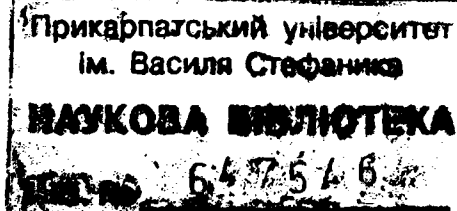
Власне, переборення свого зв'язку із землею, розривання пуповини, що в'яже персонажів повісти Кобилянської до роду і до природи-матері, іншими словами, проклін матері-землі, який кидає Івоніка у «Землі», стають шляхом до досягнення культурного, модерного виміру поступу, що його письменниця асоціює з 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 Кобилянської. 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 місією 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 ідентичности 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 творчости, 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 творчости 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 відзеркалює 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 вирятувала К[обилянськ]у німеччина, показала їй ширший європейський світ, навчила стилю (не в значенні слів, лексики, але в значенні фрази, багатства форми)»¹, – 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 раних творів – близького товариша її брата, німця Адольфа Крамера. «...Їй треба старатися повністю опанувати німецьку мову»², – 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 мови³.

В українському культурному контексті початку 20 століття Буковина набула значення топосу модерності. Щоправда, трактували 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 в умовах буковинського пограниччя («румунсько-української культурної відсталості», згідно з його оцінкою). «Ольга Кобилянська, – писав він, – дитя «зеленої» Буковини, тієї культурно-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»⁴.

Коли скористатися Франковим поділом на «здорові» та «хворі» плоди модерного способу мислення і художнього виразу, народжені на Буковині, то, окрім Кобилянської, «хворобливий» буковинський топос породив і Юрія Федьковича.

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 священниках, рід неврастенії, котра у нього то змагалася, то слабла і доводила його, між іншим, і до видумок про себе»⁵), а також на гомоеротичні схильності Федьковича⁶.

«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»⁷.

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 знайомила її 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)⁸.

Творчість Кобилянської є зразком «малої» літератури не лише в розумінні локальному, але і в сенсі «малої» літератури Жюльєтти 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» праязку німецьку мову і здійснити її «детериторіалізацію» у напрямку поміркованої, але інтенсифікованої мовної виразності. Як стати номадою, імігрантом, 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»⁹.

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 особли-

вий 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. Дода-лася ще одна важлива умова. Меншинність національно-куль-турна перегукувалася з меншинністю гендерною, адже поняття «малої» літератури стосується і літератури, писаної жінками. І як буковинка, і як жінка, Кобилянська здійснила пере/змі-щення української літератури в сенсі і стильовому, і тематич-ному. Так локус лімінальності Буковини і ситуація «малої» літератури продукували інакший тип письма в українській лі-тературі, що розгортався на межі українсько-німецької куль-тур, з одного боку, і народництва-модернізму – з іншого.

Серед німецьких і скандинавських авторів, які в цей час ста-ють особливо популярними і широко друкуються в німецькій пресі, увагу Кобилянської привертають ті, що представляють найновіші модерні літературні напрямки. Вона обізнана з кри-тикою Германа Бара, Арно Гольца, згадує працю Йогана Шла-фа «Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze», посилається на статтю Фелікса Топперберга «Die jungste Phase der nordischen Seele». В колі її читачьких інтересів – твори Гергарта Гавітма-на, Марії Ебнер-Ешенбах, Густава Геерштама, Германа Банга, Кнута Гамсуна, Єнса Петера Якобсена, Моріса Метерлінка, Арне Гарборга, Йонаса Лі (збірка творів останнього у німець-кому перекладі зберігається в бібліотеці Кобилянської), Ав-густа Стріндберга, Пітера Альтенберга, Станіслава Пшиби-шевського.

Як свідчать згадки про листування з редакцією «Gesell-schaft», де було опубліковано і дуже добре сприйнято новелу Кобилянської «Битва», їй замовляли для часопису статті про українську літературу. Новий редактор Якобовський, як за-значає 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 Коби-лянська рекомендувала написати Маковеєві такий огляд су-часної 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», «Gesell-

schaft». В листуванні з Петко Тодоровим вона запитує про най-поступовіші журнали в Берліні і зізнається, що передплачує видання «Neue Deutsche Berliner Rundschau», слідкує за «Ber-liner Rundschau», раніше «тримала» «Gesellschaft». Редактор «Neue Deutsche Berliner Rundschau» Вільгельм Бельше був одним із тих, хто підтримав молоду письменницю та підтвер-див 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'єднав-чою ланкою всесвіту. Від найнижчих форм життя і до найвищих маніфестацій, твердив він, уся творчість і кожний акт життя впливають із первісного еротичного чуття. Відтак дарвінів-ську теорію боротьби за виживання було видозмінено в еро-тичний монізм, вершиною якого визнавалися мистецтво і ре-лігія. А отже й людська культура є наслідком природної ево-люції та закорена у сексуальності, доводив Бельше. Прикмет-но, що творами Бельше захоплюється молодий Зигмунд Фройд.

Серед німецьких авторів Кобилянську особливо цікавить модний на той час Фрідріх Ніцше. Ніцшева особлива філо-софія 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 році¹⁰. 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), – зау-важува вона в листі до Маковея. Роком раніше вона пропону-вала йому до читання «другу часть про діла Ніцше»¹¹, заува-жуючи при цьому: «про жінок можете опустити, то і так чисто орієнтальні погляди, без котрих можна обійтися. Зате все по-передне дуже інтересне» (5, 297). Але Кобилянська не лише чула про Ніцше, цікавилася його творами, переймалася його парадоксальними афоризмами – вона, так само як Ніцше, роз-вивалася в колі впливу німецького романтизму та ідеалізму, тому їй була близькою виховно-моделююча концепція куль-тури 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 Маковеем. Насправді в автобіографічному оповіданні «Доля» письменниця зізнається, що то була любов, «поважна, як смерть», «що сама себе годує»¹². 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, розігруваним по-ніцшівськи (або, іншими словами, на тлі Ніцше)¹³. У своїх стосунках з Маковеем 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 (пере)творення: 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 осягнути статус лева, що, посміхаючись, розбиває скрижалі усталених цінностей і здійснює критику сучасності. Наступна стадія – стати дитям, самою грою, творцем нових цінностей. З цих стадій життє-ствердження Кобилянська вибирає середню – бути «усміхненим левом»¹⁴.

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 життє-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, вигребування, 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 тоті буденні межі; в прекрасних симфоніях слова, повних таємного чару, лучили те, що дасться поняти змислом, з тим, що можна тільки відчутти»¹⁵. Натомість «хатяни», з якими близько товаришувала письменниця, виснували 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, скажимо, – чисто культуральний»¹⁶, – писав Микола Євшан. «Дуже подобається мені тепер “Українська хата”» (5, 611), – зауважувала 1910 року в листі до Христі Алчевської сама Кобилянська¹⁷.

В ситуації кризи українського народництва, на яку, приміром, вказував Юліан Бачинський у своїй студії «Україна ingredenda» (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, *і лежить уся будучність “Русинів”*». А тажто основа встряслася тепер, розпалася. Мужик упав, спролетаризувався і, не маючи у себе вдома, в краю захисту, втікає далеко в чужі світи... Що ж станеться з “народом руським”?)»¹⁸, актуальним стає питання виховання нової модерної самосвідомості і нової «вищої» культури¹⁹. Модернізм літературний набуває у цьому зв'язку ознак явища культурального. Ідеал «великої індивідуальності», який «хатяни» нав'язували до творчості Кобилянської, ставав феноменом культурно-національним, 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 табуйованим 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 перенесли літературні моделі на власне життя, як, наприклад, Олексій Плющ, котрий вчинив самогубство, інші – ховалися за вигаданих людей, «небіжчиків», як це зробив Іван Франко у передмові до «Зів'ялого листя» 1896 року²⁰.

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, не наче ми обов'язані здавати справу “кому о том ведать надлежит”, як ми заряджуємо нашим власним матеріалом автобіографічним» (Л.У. 12, 139–140)²¹.

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 поезійки 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»²². Такий спосіб критики, який заторкує особисте життя автора, вона називає «літературною інквізицією». Маковей, зі свого боку, застерігав, що безособистісна лірика може бути несвоечасною. «Ви боїтеся, що я не піду разом з духом часу, а зостануся позаду, – відповідала йому поетеса, – не думаю я сього»²³. 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 тло тогочасної європейської, і, зокрема, німецької літератури, подібно як і тогочасної філософії, найвиразнішим репрезентантом якої був

Фрідріх Ніцше. Саме ці новели увійшли до збірки німецькомовних творів Кобилянської «Kleingussische 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»²⁴ «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 статево «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 роздрознюють 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 пізнішій віці походять на порожніх вуліїв» (5, 455).

Кобилянська – не русоїстка, вона свідомо штучності 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 перевагу, бути несправедливим, бути обмеженим, бути відмінним від природи?» – дивувався в цей час так само Ніцше²⁵. 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 матеріальне ... 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 *далше*, бо ж він не живе логічно, а органічно... Він, земля, *білі воли*, віддалення від науки й культури, традиція, смуток; *бог* і короткі дикі хвилі примітивної радості, – нащо його виривати з того ритму супокію і зближати до вогню культури?» (5, 103), – фантазує героїня повісти 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 якось 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 метафору – потяга і посвисту, двох знаків чоловічої виокремленості: машинно-технологічної та соціально-побутової.

Ворог-гвалтівник відрізняється грубістю й неоформленістю, неестетичністю й силою. «Він висів, – говоритьсь 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: «наємники» «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 роз-

ходився з лісу, нагадував упоюючу розкіш, саму прегарну повну зрілість, та поривав і тих з собою, що стояли досі в непорушно скритім дожданні, зберігаючи бажання жити повною мірою, як соромливу тайну» (2, 307). Остання ніч дерев – ніч проявленого бажання («як би виступили з себе й беззглядно 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 дрожі 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 маскулінної. 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 незадоволена, що зневажливе слово «мужик», яке, зауважувала вона, «я з великою сатисфакцією писала» (5, 311), було видучене 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 природности, жінка також відмовляється бути заміником природи, себто іграшкою в руках іншого²⁶.

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»²⁷. При цьому Маковей мав на увазі, що й сама Наталка не оригінально український тип, а «онімечений», 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»²⁸. Так, у творах Кобилянської модерний світ і воля до «вищого» життя, до самореалізації, поривання до майбутнього, до свого «полудневого» викристалізуються 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 теперішньому²⁹. 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 молодої Кобилянської про вільну любов, суголосні тим, що зустрічаємо в її дівочих щоденниках. Твір став естетичною проєкцією нездійснено-здійсненого вчинку, а саме – реалізацією еротичної фантазії – «бути обнятою сильною рукою...», віддатись гуцулові, фізично досконалому Аполонові і грубому фавнові водночас, стати на мить німфою. Таким міг бути закамфльований 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?»³⁰.

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»³¹. 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, іздового. Вирізняються смаки – високий, дужий чоловік. З різних зустрічей лишаються записи: «такого дужого, такого гарного

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 імени: Іванко – Йоаннес³². 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 любові 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,
Що дала йому дівчина,
Що 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 Йоаннес. На що дівчина відповідає, що вільна любов «ординарна», натомість для неї ідеальним було б чуття, сполучене з фантазією, себто артистично повторюване. Метафорою такої любові 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 любові», 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» Йоаннесом. 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 пристрасті прорвалися під силою «плебейських інстинктів», унаслідуваних «червоноволоосою» дівчиною від бабці-гуцулки. «В них все бувають незамітні хвилі, коли інстинкти прориваються і греблі не знають», пояснюється в новелі (1, 404). Мовляв, дику природу не змогла перебороти рафінована аристократичність і культура, одідичена 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 спосібна 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 Заратустріна туга за «вищим» буттям, потреба волі, здатної перебороти вроджене лінивість природи і меланхолію самоти. Садомазохістські пориви (бажання перемоги і бажання бути підкореною) поєднуються в «чутливій до хоробливості» натурі героїні «Природи»: «жадоба чувства побіди», «охота усмирити звірюку» легко змінюється меланхолією («іноді вона плакала з суму», «її сила спала й ниділа і переходила в хворобливу, без-

причинну 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 віталістично, 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 заграє на її лиці <...>». Однак її жіночий інстинкт стверджується не так як забаганка і вимога природи та момент підкорення чоловічій силі, себто по-дарвінівськи³³, 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 відірватись 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 замічав, він бачив лише її одну»: «Вона стояла перед ним, така висока й гнучка, і була напрочуд гарна! Йому здавалося, що від блиску сонця пишне її тіло прозирало 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 почувається приголомшеною красою «великанських, порослих лісом верхів гір», «пралісів», «буйних полонин», величчю, якій віддавалася цілою своєю істотою: «Усе те могуче, велично гарне... Ввесь 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 сублимацією, і їй підкоряється дівчина.

Драма «нової жінки» у «Природі» Кобилянської виростає з перетворення естетичного споглядання 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-оргіястичного злиття статей. Такий своєрідний бісексуалізм – вихід поза межі власної статі, себто поза межі власної природи – не тотожний «третьій» статі, як охрестили тип «інтелігентної 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 в-тілення, 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 вітчизно! Де вона тепер у мене і де буде далі?»³⁴). 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, творячи окремі локуси жіночого світу. Навіть у «Царівні»

темпоральність жіночого життя, його відкритість «будучности» служать моментом осягнення окремого стану здійсненого буття – Заратустріного «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 осягає 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 непроявлених образів, в яких жила дівчина, зрештою перетворюється на діонісійський хор, де вона сама стає учасником дійства, з тим, щоб осягнути 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, описуваної 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 житейські 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 алузія 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 позірно інакших світів – природного і культурного. Діонісійство їхнє має два інваріанти – «чоловічий» і «жіночий». Перший – «сатирівський», оргіастично-діонісійський, власне

хоровий («діонісичний грек <...> почуває себе зачаклованим в сатира»). Інший – «жіночий» – це діонісійство, що має в собі «еднальний» 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 Ніцше³⁵).

Фальшивість культури опадає разом із занепадом волі дівчини – «вона втратила всю свою волю», – пише Кобилянська. – Легкий, непевний усміх заграє 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, заблисло сонце на заході пишним золотом, й ніжно-ясні хмарки навколо нього перемінилися в яркий червоний жар».

Окрім такої едальної (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 загалом.

Здавалося б, логічно було б сприйняти діонісійською жіночу натуру, нестабільну й поверхову. Однак Кобилянська надає саме жінці роль формуючу й моделюючу, іншими словами, культуротворчу, аполонівську³⁶. 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»³⁷, 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: «Ідь до Каліфорнії, Реко, – сказала, погладивши велику домашню собаку. – Добрий Йоганес потребує в пустині предмета до експериментів. Ідь...» (5, 142).

У повісті «За ситуаціями», виписуючи характер Аглаї-Феліцитас, – характер «трохи несамовитий і, як німці кажуть, «bizarr» – 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 Чорній. 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 прояснює цю тугу. Суть її передусім артистична. Героїня повісти так само спрагла до нових ситуацій, і ці ситуації, як пророкує їй наречений, вона матиме, як піяністка, 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 настроює піяніно, і ним володіє маленька дівчинка, майбутня артистка з «Impromptu phantasie». В цьому сенсі всі персонажі Кобилянської, які тужать за своїм творчим зверненням, 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 жінок³⁸, 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 соціально і навіть соціалістична (на цей час письменниця особливо цікавиться 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 досконалости» (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 досконалости, 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 загалом 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 Буковине», 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 провінційність, 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 Стефана Георге або д'Аннунціо. Діонісійські містерії Георге, грецький культ красивого чоловічого тіла, гомоеротика

як емблема національного героя, фемінізація як ознака аристократичного виродження³⁹ – все це інтегрував модерний націоналізм.

У повісті «Заситуаціями» Кобилянська повторює оргіастичну тему своєї «Природи». Йоганес, демонічний «чужинець», поет і ніцшеанець, який «у всій своїй надчутливості в естетичних і філософічних речах» протиставляє місту, цивілізації «прасилу землі» і який розбуджує діонісійсько-артистичну натуру Аглаї, уособлює силу природи. Інакше іпостась – культурну – несе в собі його брат-антагоніст, професор Чорній. Криза статі освітлює кризу національно-культурну: професор Чорній, 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 підгруптям нового модерного типу українського інтелігента, випробовуються ставленням до жінки, і старомодно-патріархальний у своїх орієнтаціях, професор Чорній банкрутує як європеїст і модерніст. Він відпихає 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 Чорнія і повертає йому перед смертю борг, гроші, які він позичив на її навчання. Однак попри весь сентиментальний антураж повісти, в ній було щось особливо важливе – прощаючись, очі героїні, як підкреслює і виділяє Кобилянська, «судили» Чорнія. 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 «рутенщини» («втілення обмеженого міщанського провінціалізму»), що процвітає і в Буковині, і в Галичині та російській Україні. Відтак історія Богдана Олеса з повісти «Через кладку», подібно як і професора Чорнія, на його думку, «це історія «рутенця», який прагне стати європейцем»⁴⁰.

Богдан Олесь, головний протагоніст повісти «Через кладку», прообразом якого мав служити Осип Маковей, саме тому, що є «інтелігентом-мужиком», який «не вилупився ще цілком з усіх *лушпин мужицтва*», не відчуває себе модерним українцем-європейцем, і «тому й діла й поступування його ще отяжені, безправні й недалекосяглі, що топчуться на одному місці без ширшого горизонту, крім погляду в заплакану традиційну минувшину, і вузької перспективи будуччини» (4, 62). Інакшу – «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 сумтно. Сидить, пряде, курить, говорить до kota, до собачки, до своїх пещених курей, сміється до них, ворожить в карти, в кукурудзи, їй не сумтно» (2, 328). Зовнішній окіл її раю – міжгорами Рунга та 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 кождім її слові, в погляді її мудрих блискучих очей, в кождім 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 образ-концепту «мужика» (іншими словами, «природи»).

Новела трактує жіночу природу не в сенсі родовому, себто підпорядковуюючу її прокреативній 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 культури та несе в особі Параски ознаки і чоловічої, і жіночої статей. Інакша грань *хтонічної* у 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»⁴¹.

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 вигадав 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 («отвориш – 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» Руссо, «Люцинда» Шлегеля). Просвітницький раціональний підтекст появи «пані» у «Некультурній» нагадує також «Монахиню» Дідро, де наївність Сузання відтіняється образом священника, якому дівчина оповідає про свої стосунки з настоятелькою. 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 наратор⁴². 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



Відливий Ігор Костецький назвав «співіснування» Лесі Українки та Ольги Кобилянської «небувалим ще в українській мові літературним фактом кохання двох жінок, «хтось біленького» та «хтось чорненького»¹ 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»²), 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»³. 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»⁴. 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, переформулювалися поняття й коди гендерної, суспільної, моральної і мовної ідентичності, як, наприклад, в «Орlando» В'рджинії Вулф.

Різнобічна 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 fogma* 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 любові-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»⁵. Підставою його теорії стала ідея духовної активності індивіда.

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

них беруть гору крапці 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 втихомирити ту частину душі, в якій таїлось 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»⁷, – 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 ходуль, 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 досягнення 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 сходах, 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 краса»⁸.

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 прокреаційну 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-впізнаванням 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 ототожнювала, 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. «Переймим (яко говорили ми собі з Лесею) на хвилюку 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 видінь», 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»⁹.

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 Плуца 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 уможлилювали їй 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 противобіжне життя, що воно мусить симпатично відноситись до себе. Ви в великім 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 поодинокими 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 «втїлила» Мавка. Воно – ідеального й духовного порядку; «люди більш витончені називають його розумінням», твердив Платон¹⁰. 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»¹¹. Як відгомони останнього, можна сприймати «тіні далеких речей» у поезії Лесі Українки:

«І теє, що буде,
Здається мені вже минулим: ті люде,
Іх 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 виложив 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 громад-

ським 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 усправедливають державний устрій у Платона, як відомо, засновані на раціональній користі держави для громадян. Саме справедливість державного устрою породжує у нього «однодушність» (homonoia) і дружбу (philia)¹² співгромадян, жінок і чоловіків, причому філія уподібнена до сестринсько-братерської любові. 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 любові-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 витіснив жінок поза межі ідеального суспільства і раціонального дискурсу, а спілкування вважав справою споріднених душ. Зустрівши гарну, благородну і високорозвинену 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»¹³. 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, недаремно Платон одягнув Сократа у жіночу мантию – адже подібно до того, як Діотима «захована» у Сократову мову, він «вагітний» її словами, тим, що вона навчає¹⁴. 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»¹⁵.

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 Гертрудою 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 самовираження¹⁶.

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 компонувати кращих і сильніших типів на будучність, то будемо вічно на одній степені 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 характери 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»¹⁷.

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 навперед себе без крихітки злости 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»¹⁸. Ольга Кобилянська загалом поєднувала у своїх творах «вищі» характери з типово романсовими сюжетами, в основі яких лежить пошук того, що бажане серцю. Загалом варіативність і модальність нарративних 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, приміром, вікторіанської¹⁹. 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»²⁰. 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 проєкціях – «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 хвилину 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»²¹. У першій п'єсі все складається нещасливо, зате у другій ті ж самі характери живуть і допомагають один одному, утворюючи маленьку громаду, ідеальне суспільство, в якому всі стають щасливими. Така майже терапевтична форма опо-

віді, 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 незрічникомана 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»²². 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»²³. 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»²⁴. Відтак, значну метафізичну і громадянську інспірацію на шляху осягнення цієї ідеї українські феміністки, включно з Кобилянською, Лесею Українкою, Рудницькою, дістали від Платона і платонізму.

Двоє-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 Кімполупі 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 «таки 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 сублимацією²⁵. Адже ще раніше Леся Українка писала Кобилянській, що вони із сестрою «зеленої Буковини» прагнуть більше, аніж «паризької вистави», «шадто 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 Маковеем. В неопублікованому автобіографічному оповіданні «Доля» Кобилянська фіксує весь процес зародження і перебігу її почуття, що було значною мірою вифантазоване. «Він був осередком її білих мрій»²⁶, – 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»²⁷. 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 Квіткою²⁸, 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 творчости Кобилянської і в кінцевому – виллється 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...»²⁹). 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 удержувать 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, акти-

кулювання та наративізації внутрішнього досвіду обох жінок. Так, торкаючись взаємин Кобилянської з Маковеем, 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 пониженим. 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 опoетизувала Леся Українка у «Лісовій пісні».

Листуючись, дві жінки-письменниці формулюють (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 іншою³⁰. 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 «нелюбився 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) Маковецьві 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 стратила 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 відбулі 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-оргіястичному горінні, спорідненому зі дітонороджувальною 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 маскарад. 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 Аполоні обернути його лице та половину шиї до розтятої часті, щоб чоловік бачив своє розрізання і був моральніший, а решту велів оздоровити»³¹. Кобилянська і Леся Українка говорять, використовуючи чоловічий граматичний рід («хтось», «хтосічок»), водночас не перестаючи ідентифікувати себе як жінок. Так дестабілізується граматики 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»³².

Отож, близькість 38-літньої Ольги та 30-річної Лариси була *розігрувана* 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 повонароджуваного 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»³³.

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 любові». 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»³⁴.

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»³⁵. 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, Стефаніка, Франка, Петка Тодорова, приятельками – Лесею Українку і Христину Алчевську, яких глибоко любила. А дівоча дружба її з подру-

гами 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 інтелігентних 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 щирості 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 зиритувати, 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 ліжок, 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 та й 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 найпроникливіші 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 мальовані), 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 *грали* 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 жінки, культивувала «чуттєві стосунки поміж героїнями і героями»³⁶. 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-Галя Горбач³⁷). 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 молодю. 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»³⁸.

Близька товаришка Кобилянської в дитинстві Ольга Устянович пригадувала, що вони «читали укупці багато пі-

мецьких 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 «мемою», 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 Христю 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, світлини, 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 склалися 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 любові» Оскара Вайлда

У своїй «Тюремній сповіді (De profundis)» (1897) Оскар Вайлд подав один із можливих зразків гомоеротичного 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 минуці умови існування Думки. Уява може подолати ці кордони і вийти у вільну сферу ідеальних сутностей»³⁹.

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»⁴⁰, – 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 гомо-

еротичному 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»⁴¹, – 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 драгували 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 дискурсу⁴². 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», Цветаєва 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?»⁴³.

Ще одна особливість жіночого еротичного дискурсу, який творить Цветаєва, полягає в тому, що він пронизаний словесною ніжністю й «солодкістю»: слова фактично замінюють фізичний контакт. Як зауважує Светлана Бойм, «фізичне неволодіння перекривається тим, що Маріна оволодіває Сонечкою через мову, і повість демонструє, що таке крихке володіння може виявитися значно тривалішим, аніж фізичне»⁴⁴. 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, схолилих 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.

Леся 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.

Лесею Українку загалом цікавило питання людського порозуміння. Творення нової риторики, нової образності в літературі початку 20 століття неминуче супроводилося втратою комунікативності і труднощами інтерпретації. Так, Леся Українка аналізує колізії модерної свідомості, приміром, у «Касандрі» під кутом зору виразно феміністичним. Прикметно, що поетеса використовує міт про Касандру, щоб показати культурно закріпленій 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 він⁴⁵), авторка випускає окремі важливі для її жіночої долі деталі.

Традиційний міт про Касандру, доньку троянського царя Пріяма 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 Касандра 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 звалтування 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 говорить, і віри того, хто говорить. Леся Українка вдається до безконечно довгого речення, пояснюючи подрузі 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 тип: 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 вмє; 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 ро-

ками) 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 (Касандрина тема, скажемо). «Хтось би хотів побути під тим поглядом, що без слів промовляє щось таємне і разом таке зрозуміло-рідне»⁴⁶, – 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»⁴⁷. Він народжується й угрунтовується, пав'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 особистісного 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 пахоців душі лісу <...>, я знайду мушлю і дам своїй сестрі послухати, як в мушлі шумить «душа океану», і так ми будемо слухати душ у» (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 нарратив, 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 (гомеоеротичність платонічного типу) вплинула і на жіночий інтимний дискурс, який творить поетеса у листу-

ванні з Кобилянською. Леся Українка з часом розводить чоловічу еротику і жіночу творчість. Про це свідчать, зокрема, сторінки одного з останніх її рукописів – незакінченої драми «Саффо» (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-митець ревнує Саффо до її творчості (до Аполлона) і має переконання, що «кохання все-таки найкраще не в піснях», так само, як перший чоловік Саффо, «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 polemos. Фрази типу «як ти», «я також», «я більше (або 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»⁴⁸. 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 подруги, 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 співом⁴⁹. 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,

в родині Кобилянських культивували записування пісень), стають важливими складниками жіночого дискурсу в листуванні Ольги Кобилянської та Лесі Українки⁵⁰.

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 несвободу людини-мови. Це розірваний семіпростір, світ надполовиненої, 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, летючими 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 попільець / ляже, вернувшись, в рідну землю, / вкупі з водою там зростить вербицю, — / стане початком тоді мій кінець») і з духовного 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,
ім промовляти душа моя буде.

Я обізвуся до них
шелестом тихим вербової гілки,
голосом ніжним тонкої сопілки,
смутними 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, галюцинаторній здатності поетичної творчості, в аполонізмі Лесі Українки. Новоромантичний символізм та ілюзійнізм 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,
непевній 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 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, 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 ремарки-картини.

Леся 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 сріблї сяди 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 ткалися золото-блакитні,
спокійні, тихі, не такі, як літні...

(Л.У. 5, 218)

Леся Українка загалом ставилася до своїх улюблених творів, як до дітей, порівнювала процес написання з такими мукками, 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 пові можливості переко-

нання 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 таїлось 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 Українки? 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 розгорнутим 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 «Кассандра» «над всіх старших найстаршою Правдою» (Л.У. 4, 45). Цю праматеринську Правду виголошує пророчиця Кассандра. Вона загалом поставлена на межі між владою Діоніса та Аполлона. Хаос і безумство образів-видінь — це сфера діонісійства, яку бачить Кассандра. 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 подружки, пояснюючи основну колізію «Кассандри») не спроможні ідентично артикулювати і сприйняти *міт провидіння*, оскільки живуть у світі історичному. Вони також не можуть уникнути діонісійсько-аполлонівського розриву, оскільки не вірять у міт. Це той комунікативний розрив, властивий модерності, який організовує трагічну колізію поеми про Кассандру.

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

Мітологенна, «правдива» мова, відлучена прокляттям Аполлона від наївної віри, для глухих до міту людей звучить незрозуміло й жахно. У мовленні Кассандри таку «правдиву» мову редуковано до «остаточних» слів, слів-картин, слів-мечів, що неначе розрізають саму матерію буття. Це праматеринські слова Кассандри — 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. Кассандрина невіра, як це не парадоксально, робить її мовлення людським, невпевненим, нелогічним. Вона ніби «відхиляє» наперед задану, фатальну відповідність слова й смислу, властиву «материнській» мові. Кассандра опускає меч у той момент, коли повинна вбити ворога, бо той нагадав їй про коханого. Вона ламає свою патерицю і

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 живу, 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 д о 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 буквральністю 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. Їй, вихованій змалку на читанні мітів, перекладачці «Антигони» Софокла і гомерівської «Іліяди», мітологема Мойри була добре відома. За Гесіодом, Мойри є доньками Зевса і Феміди (Теогонія, 901–906). В Есхіла («Прометей прикований») Феміда також зветься Гесею, 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 виє». (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 руїни! 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 Лесея Українка переклала «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 едипівський 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 пророцтвами і доленосністю Мойри, він порохується і з Правдою. Касандра жахається цього.

Г е л е н:

Я з правдою борюсь і сподіваюсь
її подужати і керувати, от як стерпичий кораблем керує.

К а с а н д р а:

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 Касандру у власній невинності. І хоча його мова зовсім не правдива, «геєнно хижа», але йому вірять. Комунікативна форма мови – мова договірна, а не 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 Касандри 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» Касандрою, 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 Касандри, немов світло у Платоновій печері. Мова і саме знання Касандри – 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, аполонічного 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 нарратив про можливість ідеальної комунікації, так накладалися нововідкрита форма і новий зміст жіночого платонічного роману.

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 хвили 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»¹.

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 надумалось розславляти, нібито я гарна?» – говорила вона, ніби неухважно, 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 хвалиться вона мало! З годину стоїть, видивляючись у дзеркало, і не надивиться, та ще й хвалить себе вголос!»². Так

погляд коваля Вакули, оповідача й Оксанин 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 іпостассю. Приміром, ініціативі 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 <...> пенароком повернулась до дзеркала. Вона вгледіла себе всю до самих червоних чобіт, вгледіла 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 купець, весь в квітках, од верху до самого низу»³. Дівчина в цьому описі відсутня не лише духовно, але й фізично. Вона – кущ, сад, букет, яким любується (і навіть культивує) пан Ястшембський. Це він «взяв Василину за руку і повів до дзеркала». «Вечірнє сонце облило Василину світлом, як золотом. Вона засяла в дзеркалі, наче блискучі кришталеві квіти. Червона широка стрічка на цупкому папері, чи кибалка, обхоплювала її чорновоосу голову, наче червоний вінок. Над стрічкою позвішувались червоні зірки та настурці, оргинії та чорнобривці. Вся голова в Василини цвіла квітками, а зелений барвінок позвішувався китицями кругом тонкої шиї. На білих рукавах горіли повишивані червоні та сині квітки. Увесь корсет був ніби закиданий червоним маком. Василина вся сяла й розливала світ 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»⁴.

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»⁵. «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. Василю глянула в ті очі, і з тих очей неначе полився на неї тихий ласкавий світ»⁶. Так викінчувалася ідеалізація жінки (природи) у Нечуя-Левицького. За своєю суттю це була *іконічна* структура дзеркальності.

У «Царівні» Кобилянської натомість стверджується варіант *естетизованої* 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 конечної туалети культурної людини»⁷). 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 рудаке 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»⁸. 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, Орядина, 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 впилилося 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 бабуня 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 жінщини 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»⁹. 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. – Т.Г.)¹⁰.

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 комишка, обливає її повно. 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-задумчивій красі майже сяючим» (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, сяючі очі. Стать її була гнучка і струнка, отже, була цілком гарна, в тій хвилині навіть дуже гарна... “Царівна”, – навинулось їй 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 вгледитиш – на третю ніч неспання, по всіх викурених цигарках і опівнічних коньяках, оце-то фєстиваль видався! – то й сама спалнула радісним подивом: на тебе глянуло розногоджене, відмолоділе до стану твоєї автентичної вроди – делікатне й худеньке, сливе діввацьке, 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»¹¹.

Прикметною, однак, є зміна перспективи жіночого нарцисизму. У Кобилянської він був естетичний, не без Попелюшичного «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 пражіночого 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, перебиває 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...»¹², – 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 Маковея, – 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»¹³, – 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 навперейми компліменти, дратуючи тим “звірячі інстинкти” сеї примітивної природи (а се ж одразу видно, наскільки вона примітивна), попросту *гралися 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 пімфеткою. 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»¹⁴, «мене зачарувала його гордовита, енергійна постава, його чисто чоловіча натура»¹⁵, «він священик, молодий і здоровий», «чудової статури, має прекрасно сформовану голову, гарні риси й рівні брови, сам чорнявий»¹⁶. 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 така нервова...»¹⁷. Її цікавлять моменти пробудження еротичного чуття: «Часом уночі, коли мені спиться, 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?»¹⁸; «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 тремтішня»¹⁹.

«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 краса, 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

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...»²⁰; «...розглядайте мене як психологічну загадку»²¹; «мене ця історія цікавить з погляду психології»²². 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. «Моїй душі безмежно подобається володарювати, хоч би й над двадцятирічним розпещеним хлопцем»²³, – 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, вишпекані 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...»²⁴.

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-нічогосінько, тільки однієї людини, може, тільки на цей вечір, тільки хотіла відчути її дужі обійми, заглянути в її очі... А натомість бачила перед собою казкову природу, що поринула в дивний сон...»²⁵. 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 молодої Кобилянської про зустрічі, обійми. «Хай мою любов назвуть чуттєвою, може, вона не природна, але цього разу я не соромлюся... О, стародавні греки! Вони мали слухність, що понад усе ставили гарну форму. А він же негарний. <...> Тільки чудова, міцна, гнучка постать...»²⁶, – повторює вона. Серед купюр у друкованому виданні маємо й таку: «Хай він має тисячу жакливих 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!»²⁷.

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 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»: O sancta hysteria!

Спроектувавши 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 «Депо 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 висловила, «ходити у фракках»

(5, 151). Характерно також, що для письменниці сферою, де фемінізм став життєво необхідним, є «жінки незамужні» та «жінки середньої верстви»²⁸.

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 справедливости» (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 вимагань» (5, 154).

Серед обставин, які обмежують жіночу свободу та викривляють її природу, письменниця називає односторонність 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 молодої 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, прямиесенька, як стрілочка, чорнявенька, очиці як тернові ягідки, бровоньки, як на шнурочку, личком червона, як панська рожа, що у саду цвіте, носочок так собі прямиесенький з горбочком, а губоньки, як цвіточки розцвітають, і меж ними зубоньки неначе жарнівки, як одна, на питочці 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, застебнеться під саму душу, щоб нічогосінько не видно було, що незвичайно... вже ж пак не так, як городянські дівчата, що у панів понавчались: цур їм! Зогрішиш тільки, дивлячись на таких!»²⁹ – 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»³⁰.

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 Кобилянської. 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 мою, 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 пічча 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...”»³¹. Так поруч з ідеальним образом чоловіка «сильної чоловічої природи», що служить свого роду еґо-ідеалом у творах письменниці, з'являється у Кобилянської 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!...»³².

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 відчуваючої 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 затовклось 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 відчуття, що його викликає цей «фізично гарний», хоч і не розумний чоловік. Її тілесність, мовчазна досі, заговорила. Любов стає фізичною реальністю, а не духовною, як у випадку зі Стефаном Лієвичем.

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 натурфілософією 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 відроза, їй було б приємніше, наколи б він був їй противився; а так піддався охотно її сітям...» (1, 94).

Сцена освідчень виписана письменницею у повісті різько предметно, виразно й анатомічно точно. «Знала, що сталося те, до чого вона стреміла і перед чим тепер сама задрижала, – пристрасть. Хотіла поступитися дальше, однак якесь незрозуміле чувство, немов струя електрична, перейшло від нього до неї, і вона задержалась» (1, 99). Ненависть і пристрасть, «фізична відроза» 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» чоловіка³³, гостро зіштовхуються у повісті з потребою самореалізації героїні, яка задля цього спроможна навіть прийняти інвертовану гендерну ідентичність³⁴. 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: «Приклякнвши 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).

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». «Женщина, 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 давлять 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 гадику... 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 (Морачевську), 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 одинокої душі, що постановила собі за дівочих літ *не збуватися* своєї жіночости й її гідности, 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 «жіночости», 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 рівноправности статей на розвиток власної жіночої ідентичности. Зрештою, саме такий ідеал «вищого чоловіка» і «чужинця» Івана Марка у «Царівні». Останній зі-

нається 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. – Т.Г.). 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...»³⁵. 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 душі 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 особистости, 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 попередні і в час першого ближчого знайомства з Кобилянською, часто згадується про істерію: «...ввечері був уже в мене такий грандіозний припадок, які тільки після вприскування 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 вечорами якийсь непроборимий смуток опановує, але, врешті, випадків 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 окошається» (Л.У. 11, 375-376). До таких зривів спричиняла і «ревность материнська», зокрема недоброзичливе 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 отрутної 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, турбуватися про родину, шанувати батьків, любити чоловіка, бути з родною 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 їй основне призначення – народжувати сильних дітей³⁶.

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 протофеміністичною протомовою³⁷.

Сюрреалісти використали істерію як метафору attitudes passionelles – 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 літературного сюрреалізму класичним прикладом зображення істерії стала «Надя» (1928) Бретона. У малярстві образ епілетичного тіла-арки закріпив Далі, у скульптурі – Альберто Джіякометті. Істерію асоціювали при цьому передусім з не-репродуктивною сексуальністю.

Саме слово «істерія» походить від «hystericos», що в грецькій мові означало «лоно, утроба». Первісно істерією називали оргіастичний релігійний фестиваль на Арго, 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 жінка³⁸.

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»³⁹.

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 відбилосся домінування чоловічих стереотипів і загалом патріархальний характер психологічної науки, де основні концепти формулювали 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 істерії⁴⁰.

«Випадок Дори» Фройда, 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-

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 очевидною залежність останнього від свого пацієнта та його фантазмів. Дора стає дзеркалом, у якому відбиваються власні фантазії Фройда.

Як відомо, у Фройда відсутня жіноча суб'єктивність, остання походить або передую 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 Фройда. В цьому колі, як зауважує Жульет 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 маскулітною 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»⁴¹.

І все ж Лу Саломе в певний спосіб здійснювала жіночу корекцію психоаналітичної теорії Фройда⁴². 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 невід-

дільною від творчості, а творчість від жіночості. «Це справді винятково жіночий культурний набуток, що жінка ізолює свою сексуальність від свого життєвого досвіду значно менше, аніж це роблять чоловіки», – записує вона у щоденнику⁴³. 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»⁴⁴.

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 природності, краси, молодости 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, аніж у чоловікові. Лу виступала також проти такого розуміння чоловіка, коли останній символізував активну креативну 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»⁴⁵, 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 неймовірно. Лу – цілковито публічна постать, Кобилянська – повністю приватна, хатня, інтровертна. Саломе – постать помадишна, 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 заразом голодну мою душу, – пише Кобилянська про себе. – Я була заодно сама на себе полишена. Без ініціативи знадвору, без відповідного товариства, без напливу 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 глибіню 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, повертають 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 називалась, жіночого нарцисизму. 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»⁴⁶. Ця метафора конкретизує поняття жіночого «номадичного нарцисизму» в Лу Саломе. В останньому закладено суто жіночий захист проти упокорення, адже слимак – це нелокалізована, нефіксована домашність. Хата «некультурної», сам характер гуцулки Параски, щасливої самої по собі, резонує у

Кобилянської з такою ж культурною візією жінки, розгорненою Лу Андреас-Саломе.

Резонує в ідеях обох жінок також момент естетизації «високої» фемінної 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 седукутивності, 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 невдалого залицяння до Саломе Ніцше), демонструвало іронічну інверсію Заратустриного поклику «коли йдеш до жінки, не забудь батога». Слова Заратустри і фото, взаємопонакладаючись, 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 шиєю, 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 укуськати. 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 піздрі. <...>

Йй, впрочім, не так дуже ходило о коня.

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

Прихований ніцшівський 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 додав: і не забути батога. Це переконання панує в колі чоловіків, товаришів Олениного батька: «Жінка – то молодий кінь. Почує сильну, залізну руку, так і подасться 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 свobodно, 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 наложи 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 подивляла гарного коня («сивого гуцула», як називає його лісничий).

«– Поводити кінями 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)⁴⁷.

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 папування 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 коня, 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 взаємоспіввіднесені 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-коня зустрічаємо у повелі «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 – «коница». Ця «коница» (жіночого роду у

Кобилянської) «була інтелігентна і вдячна звірина і <...> наляжала до тих, що радше з втоми пануть, чим залишать свій тяжкий обов'язок. І вона любила обов'язок. Прийшла з тим три-бом – 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 сторонки. 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, заганяння болю всередину себе, тобто переживання, схожі на мазохістські⁴⁸. Агатагел 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 зідеалізувала д.Кобилянська. І я маю еретичну думку, що петерпляча, енергійна “язичниця” більше була б виборола собі прав, ніж ідеал п.Кобилянської»⁴⁹. 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»⁵⁰. Фальшивим, з погляду Маковея, є передусім те, що «подвійним романом Наталки, колізіями, в які поставила її, (письменниця) позбавила її всього авреолу мучеництва»⁵¹. 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 гучул упокорює коня. Картильність 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 священика 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»⁵².

«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 закроєними 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).

Картильність цієї сцени, повторена до того ж в уяві, з чуттєво-тактильними відчуттями, з розлитою у самій сцені еротичною атмосферою і розсіюваною красою покори, наноєна мазохістською образністю та задоволенням. «Артист» почуває 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 Маковея. 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 заволодило мною» завершує цю сцену. «Артист»-ніцшеанець 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

еротично-естетичного забарвлення, а ідентифікація з об'єктом (скиглячою сліпою жебрачкою) є «гідкою». Натомість у «Покорі», вбираючи в себе мазохістський еротизм, упокорення-вивищення-ідентифікація має грайливий і навіть сексуальний характер. Недаремно при цьому Кобилянська зізнається Макоеєві 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, – гідке 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 Захера-Мазоха (1836-1895), йдеться не лише про те, що мазохіст отримує чуттєве задоволення від підкорення, приниження, знуцання, 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 імпресарію, суб'єктом, здатним зрежисерувати таку візію. Суб'єкт-імпресарію 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»⁵³.

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...»⁵⁴.

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 сталевою мускулатурою, з тим самим обличчям, з тими ж розпущеними кучерями»⁵⁵. 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 – неоухотворена 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»⁵⁶, – 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. Сталогі 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»⁵⁷. 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 письменниці розглядала і шлюб. «Чим була йому його жінка?» – говорить один із персонажів, названий «ведмедем», в образку «Ідеї» про Геккеля. – «Найцирішим 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»⁵⁸.

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»⁵⁹. 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»⁶⁰.

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 загадконо, а зараз так сильно і пориваючо новочасний філософ Ніцше»⁶¹, – 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 героїня, «майже негарний». Саме Марко називає Наталку «одиноким товаришу мій». Він і справді є «доповненням», або вищим типом героїні. «Не знаю, але коли прислухаюся 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 Ванда у «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, як то: вести перед у розмові, бути ініціативною, прагнути до самореалізації, і при цьому зтягувати 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 «жіткам-авторкам», які, однак, далеко («я щось дуже... велике хтіла починати, щось, що було лише незвичайним, великим-великим людям дозволено. А я, я така... не вчена... таке зерно на Божому світі – я наче святотатство хтіла 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 гушавину, 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 – типowo мазохістська і навіть авторотична.

Героїня Кобилянської фантазує про самодостатність, проте, щоб злитися з «полудневим», і при цьому вона підкоряє собі Орядина та тішить свою 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», чікими 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 влаштує 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-

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, відчуває момент 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 посилається 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»⁶². Саме така мазохістська природа само-любства лежить в основі туги Наталки Верковичівни за своїм «полудневим». Її жіпочий 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 потоці⁶³.

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 відчутим⁶⁴. 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 усталоється 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)⁶⁵. Визначальним фактором для мазохістського сексуального збудження Рейк називає фантазію, «денні сні», що, повторюючись, відіграють роль певного ритуалу. Він так само говорить про мовних мазохістів, у яких сексуальне збудження досягається, коли вони уявляють себе приниженими або ображеними⁶⁶.

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 задовольняється «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 – «приміром, 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, вхопила 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 то-

ни» (1, 460), властива багатьом героїням Кобилянської. Таке «щось» несе в собі сексуальний імпульс, пристрасть («те, що грав, була пристрасть», як у новелі «Impromptu phantasie»). «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 мусять 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 «Impromptu phantasie» 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 бажання⁶⁷.

Меланхолія «високої» культури

У пошуках ідентичности



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 осягнути «вищу реальність», твердив він.

У повісті «Царівна» Кобилянська згадує аристотелівську формулу жінки як «незавершеного» чоловіка, або «неповної» істоти, «копії» людини. Цю риторичку 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 ідентичности, 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 вступаєш 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 «ґрунтіства», себто здорового шлюбу, дітонародження та ролі у цьому жінки-годувальниці¹. У своїй творчості вона, навпаки, приходять до розмежування репродуктивної і виховної функції жінки та переосмислює органічну концепцію нації, схилиючись до ідеї культурного конструювання нації².

У тексті «Балаканки про руську жінку» двоє осіб, ВІН і ВОНА, 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 («Ніуба»), 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 героїнь Кобилянської («жрекинь краси й чистоти») – «чужинець» (хорват Марко у «Царівні», німець у «Ніобі»). В автобіографії «Дещо про себе саму», написаній на прохання Смаль-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»,³ – признавався Остап Луцький, переймаючи на себе роль «модерніста-європейця-чужинця» у час свого короткочасного захоплення Кобилянською.

Європейську модернізаційну драму української народності 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, моделюючи 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 на 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 Анни-Радіус Цуккарі (Неєри). Можливо, думку порівняти їх сугестювала сама Кобилянська, яка писала Маковеєві, що її брат Олександр «укладає собі якесь вступне слово (до “Царівни”. – Т.Г.), де хоче порівняти всі три повісті» (5, 361). Сама Кобилянська відгукувалася: «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 Маковеєві, – що жінка

ніколи не дорівняє чоловікові. Я не знаю, чи дорівняє чи ні, але знаю, що вона цілком щось відмінного створить, не менш цінного від нього – щось, чого він не в силі ніколи вдати. Вона, 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 Заратустри «Усе в жінці – загадка, і все в жінці має єдину розгадку, – зветься вона вагітністю. Чоловік для жінки – лише засіб; метою є завжди дитина»⁴). 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 повісти 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, перш ніж 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 повісти 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 ціллю жінки є чоловік і бажання вийти заміж. «Говорите <...> що всі три, – пише вона, – Наталка, Агата і Тереза в бажанні вийти заміж доходять до хоробливої змисловости 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 таке. Кожна незамужня є хоробливо змислова і істеричка. <...> Беріть на розвагу *справдішніх* артисток, актрис, співачок і прочих таких; чи вони були би заміняли свій талант чисто за самого мужчину? В тім смислі, щоб нічого більше не мати, як його? Певно, що ні. Щоправда, модна література страшно плаче так в жінці, як і в чоловіці всякі підрядні інстинкти, і виходить таке, що незамужня жінка *мусить* бути невільником змисловости» (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 Маковея⁵.

Відступ четвертий

Лавра Маргольм:

«Змістом життя жінки є чоловік»

Лавру Маргольм (1854-1900), дружину Оли Гансона, учасницю богемної артистичної колонії Friedrichshagen (1891-1893), до якої належали, окрім Генріха і Юлія Гарт, також Бруно Вілле, Вільгельм Бельше, Адольф Пауль, Станіслав Шибишевський, Ріхард Демель, Ола Гансон, Август Стрінберг, зазвичай називали еротоманкою. Вона, зокрема, обстоювала ту думку, що жінки повинні покладатися не на розвиток власної індивідуальности, 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»⁶.

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. Шибишевський, 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 Frierdrichshagen. 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 amougeuse), в якій поєднувалися б бажання любити, прив'язаність до чоловіка (бути товаришкою чоловіка), рефлектуючий 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 amougeuse, жінки-вампи 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

лися до того, що поняття «емансипована жінка» було ототожено 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 Наумана («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 Маковецьві. 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»⁷.

«Вам стане по перечитанню так, – пише Кобилянська до Маковець, посилаючи йому книгу, – якби-сте пізнали особисто дві значні жінки» (5, 343). Вона пропонує перекласти текст українською мовою, щоб показати, «що се таке геніяльна, інтелігентна жінка» (5, 362), і, не втримуючись, ставить себе у це коло: «Якби чоловік тут хоть 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, кола вона боронилася проти однопланової тези Маргольм. «Найгеніяльніші жінки, і такі самі мужчини, любили в своїм житті, Гете так само, як і Ковалевська, і George Sand, і інші не могли без любови обійтись, – але щоб се знов саму есенцію їх життя становило, – не можна сказати» (5, 386), – писала Кобилянська Маковецьві.

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 опи-

сую, – 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...»⁸. 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 здається, що треба впасти на коліна й благати в Господа, щоб він дав мені її»⁹, впевнює себе, «адже ж справжнє покликання жінки – виховувати і виводити в люди дітей. Жінка має бути помічницею чоловіка»¹⁰, сама коментує, що це в ній «озивається жінка»¹¹. Її все більше й більше займають питання «чоловічої» і «жіночої» природи. «Звичайно, не треба 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»¹².

Окрім перманентних еротичних фантазій-закохувань, окрім захоплення дужим, красивим і сильним чоловічим тілом, Кобилянська культивує в себе, як засвідчує її щоденник, фізичну відразу до чоловіків (прикладом цьому служив її батько). «Ви гадаєте, – писала вона Маковецьві 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 – се все одно. В нього се не має вартости» (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»¹³.

Навпаки, у віці 20 років вона майже закохана у свого брата Максиміліяна («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»¹⁴; «Боже, якби я могла жити біля Макса, чи сама, але не одружена, бо кожен чоловік здається мені тільки таким, як батько»¹⁵. Образ брата стає дзеркалом, що відбиває її інтерес до інших чоловіків. Фізична неприязнь до чоловічої статі натомість 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 глушливо кривляться»¹⁶.

Відтак на фоні фантазійної німфоманії (полювання на сильного, породистого чоловіка – на «чисто чоловічу натуру»¹⁷, амбівалентного почуття щодо жіночої і чоловічої сексуальної природи, Кобилянська схиляється до різного роду сублімацій. Неприязнь до чоловіків іронізується («так, краще любити коней, ніж чоловіків – фальшивих, хвалькуватих»)¹⁸, інтелектуальна перевага над чоловіками породжує незадоволення («Чому жоден чоловік не любить мене тривалий час? Чому я для всіх тільки “товаришка”?»¹⁹. 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?»²⁰, а також визріває бажання «вільної любови» («Нічого мені не хочеться, тільки любови, і не якоїсь, а вільної любови»²¹).

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»²², «О, я знаю, вчора я була гарна в сірувато-рожевому костюмі з темно-червоним виложистим коміром. Густа все казала, що я гарна-гарна, як провинний ангел»²³, «Я мала дуже гарний вигляд»²⁴. 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»²⁵; «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!»²⁶; «Сьогодні увечері після ванни я зробилася раптом такою гарненькою, що провела двадцять хвилин, дивлячись на себе у дзеркало»²⁷.

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»²⁸, і сама порівнює себе з конем («Так, з усіма моїми прагненнями, з усіма моїми величезними бажаннями, з моїм гарячковим життям – я завжди і всюди зупиняюся, як кінь, стримуваний вудилами»²⁹. 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 молоді дівчини я розтратилася тільки на безумні слова й ексцентричні вибрики»³⁰. «Бувайте здорові й розглядайте мене як психологічну загадку»³¹, – 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 чоловікові 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 перспек-

тиві вивищення власного «я», на яке падає відсвіт «гарної» й «великої» любови, 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 забоязливий, 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 повітряної психології, належить канадському дослідникові Юрію Мулику-Луцику³². Зокрема, автор вбачає у житті Кобилянської «особисто пережитий конфлікт між ідеалом і життям (романтично-трагічний *das Ideal und das Leben*)»³³ та конфлікт між «гоном статі та етичним ідеалом, що не дає натурі здійснитися»³⁴. З цього роздвоєння, говорить дослідник, поставали «стани переборщення (надкомпенсація, *Überkompensation*)». Таке «переборщення» з боку «“життя” (змісловости)» ми бачимо, твердить він, у новелі «Природа», де чуттєвість, інстинкти 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 дійсности на позиції дедалі більшого ідеалізму – в трансцендентний світ казки»³⁵. Власне ідеалізм допоміг «невротичній конверзії <...> перемінитися в дуже вартісну сублимацію», 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, жертвоє «дівицтво» 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»³⁶. Власне ображеність, себто відчуття конфлікту з оточенням та одночасне бажання перебороти його тиск, вивичити себе, – стає захистом такої «гіперестетичної» творчої індивідуальности, 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) сублимація³⁷.

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 неістиністю. 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 наближатися. 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 жінці стверджувальній³⁸.

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 ніцшевої системи, оскільки задають цілком інакшу – «жіночу» перспективу оцінки.

1. *Жінка-товаришка*. Це, так би мовити, «жінка кастровальна», 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 репрезентує 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»³⁹. Отже, героїнями твору є, за Маковеем, 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»⁴⁰. 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», 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 наклону 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 Вулф⁴¹, 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 Марліт, як зауважує Анна-Гая Горбач⁴², 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

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 услугу або й ще більше: 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 пад 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 ніцшеанський тип жінки, яка цілком у згоді з правилами

Ніцше 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 Ніцше знову ж таки перегукується стверджуваний німецьким філософом жіночий егоїзм стосовно дитини.

Утворюючи «вікінчене 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. Ганнуся 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 Ганнуся, і Софія – згоджувалися, твердячи, що царство на землі належить саме таким буденним Мартам-жінкам. На думку Софії, така покора і любов творить «ще неущкоджений новітнім духом тип первісної жінки», «жінки з природи», що пригадує нам біблійні часи. Натомість Софія і Ганнуся 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 понищила 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 любові, 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 осягнути 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 любові) 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 любові 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 відчутти 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 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 повелу «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 устоськами... оксамитними братками тими пречистими (я ніколи в життю 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 Маковесом. Дитячий «поцілунок в губи» – антитеза «покорі» матері. Символічно цей жест також сигналізує про переборення стану «кастрованої» фемінності. Ідею рівності, зокрема й жіночої, вклала 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 бридилася прикметами невірничими» (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 закроеними очима – і буде коритися. Вивчиться складати руки наохрест і кланятися низько-низенько за шматти» (5, 306) (виділення моє. – Т.Г.).

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» (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»⁴³. 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, далєбі, 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 Беклін до українського ідеалу?..» (Л.У. 11, 131). Натомість символістсько-алегоричні образки Кобилянської («Мати божа», «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 неодагнену 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 примапуючим 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 здудування 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.Г.) 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 вдовольняло би або що мене зробило би сильною, могутньою!..» (1, 116). Меланхолія властива цілим народам, зауважує Наталка, і говорить, що ненавидить

«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 – пасеїзм і пасивність – «з самого жалю за минувшиною 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 настрої 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»⁴⁴, – 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 Фройдом⁴⁵, меланхолія виникає як наслідок горювання чи розчарування, викликаного втратою предмета (об'єкта) любові, – 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 любові 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 любові-презирства до «я» пробуджує нарцисизм, а самопрезирство і тортури, спрямовані нарцистичним індивідом на самого себе, дають насолоду 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 народності, етносу, минулого. Меланхолія засвідчує тут момент розриву з материнським тілом нації, роду, землі. Прикметно, що у ХІХ 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 народності – стає й у творчості Кобилянської ознакою модерного стану.

В найзагальнішому 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 почув-

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!»⁴⁶, – 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»⁴⁷. 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'ю⁴⁸. В підґрунті такого нарцисизму – одностатева (жіноча) ідентифікація. Адже об'єктом любові 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 «гомосек-

суальний об'єкт любові первісно вибирається з огляду на нарцисичну настанову щодо свого власного образу»⁴⁹. 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 любові виявляється через культивування опозиційно визначеної гендерної ідентичності», – твердить вона⁵⁰.

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 доньки⁵¹.

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 відчуваючі 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...»)⁵². Цей тип можна вгадати у багатьох чоловічих образах письменниці. Коли вірити Фройдю, у випадку, коли вільний вибір жінкою об'єкта лібідо зазнає перешкод, він часто здійснюється «за нарцисичним ідеалом чоловіка, яким дівчина хотіла б стати»⁵³.

Так само важливу роль у житті Кобилянської відіграла 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 Маковесві, що її тип – це Софія («Семоя 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, бувала 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 «Анюти» на «Ганнусю». Вона не приховувала свого розчарування і писала в листі до редакції, що «ім'я Ганнуся 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 Женеві, і часто саме вони ставали прототипами емансипованих героїнь Ібсена чи Гавптмана⁵⁴.

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, есте-

тизуючи 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»⁵⁵). Він уточнював: «Досконала жінка – вищий тип людини, аніж чоловік, але й значно рідший»⁵⁶. 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 чоловіків⁵⁷. За відсутності Заратустри «рідко подибуєш тут справжнього мужа: отож їхні жінки стають мужоподібними. Адже жінку в жінці звільнює тільки той, кому не бракує мужности»⁵⁸, – такі й подібні афоризми Заратустри живили естетико-культурну і суспільну свідомість кінця 19 століття, включно із Франковою характеристикою Лесі Українки як «одинокого мужчини 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?»⁵⁹.

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 варіанство. 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 «минувшість», 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 товарищескості-любови, якого шукала Наталка, натомість вбивали чуттєвість і перетворювали повість на роман виховання⁶⁰.

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 відпорної 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»⁶¹.

Прикметно, що волюнтаристська 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 волюнтаристський 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 волюнтаризм 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 morituri і фанатичну віру в велике чудо»⁶².

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»⁶³. 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 поведінні чи в привичках, разить мене, але в суті речей – гей, яке багатство, яка свіжість, яка глибінь криється, який гарний матеріал 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»⁶⁴.

В останній своїй повісті «Апостол черні» (1926-28)⁶⁵ Кобилянська, поетизуючи силу і вояка – «апостола меча» та пересипаючи текст алюзіями на римську історію (головний герой повісті – Юліян Цезаревич), а також розглядаючи націю як гармонійний і диференційовано функціонуючий механізм⁶⁶, резонує з риторикою і «вісниківців», і Шаповала. Мілітарна риторика Євгена Малаюка, Олега Ольжича, Дмитра Донцова

несвідомо відлунює у цій її останній повісті. Але було в ній і щось властиво авторське – поборення материнської «м'яккості» і меланхолійности та наголос на виховній ролі жінки.

На ювілеї 1927 року Степан Смаль-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»⁶⁷. Отож, Кобилянська фактично відкидає ідеали жіночої емансипації, платонічної дружби-комунікації, а меланхолію «високої» феміної 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 маскуліний 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 меланхолійности ідеали войовничого волюнтаризму, якими була перейнята критика «Вісника»⁶⁸. 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 «феміної» культури, народженій на зламі 19 століття, прийшла героїзована культура міжвоєнного періоду. «Єва чи емансипантка – між цими двома типами му-

сите вибирати!» Так, ніби-то й один, і другий вже не перестає рився смертельно»⁶⁹, – 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»⁷⁰. 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*»⁷¹, – говорить вона.

Теліга була ще категоричнішою – її ідеал жінки визначався під впливом ідеалів «літературного імперіялізму» Лондона, Кіплінга, Моема і був спрямований на те, щоб забезпечити «подругу» «найбільшому мужчине». Такий ідеал «прекрасних жіночих образів» для Теліги – «з'єднання жіночости з мужністю, а коханки з товаришем, що робить з них правдиву людину і прив'язує до них мужчину»⁷². 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 цілости, щастя і могутности більшої родини – нації»⁷³.

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 робітниці-бджоли, не призначені до вищих функцій», як, наприклад, «будування держави», а його син Юліян Цезаревич стає «апостолом меча» та, одружуючись із польською шляхтянкою, лишається українцем і патріотом.

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, голо-

сами «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 аля Саломе про обмеженість подружжя, що є лише прихованою формою власності («мати когось уже раз назавсідги, бачити когось завсідги, 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 лви» (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 лви!»¹.

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»². 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 межі жінки, то не забудь батога» (1, 441), – демонструє *Він* свою модерну заангажованість. Його чоловічий шовінізм, базуючись на словах Заратустри, фіксує, що жінки занадто «нижня раса», «нижня, 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 *Vin*. 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'єкт³. 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, *Vin* – німець, «чужинець» – починає шукати виправдання і її слов'янській вимові, і «жіночості» («неначеб спорідненій з германським ідеалом жіночости»), і її не такій затятій, як у тих «парок», емансипації. «Вона є, власне, наскрізь інтелігентною і осталася, помімо емансипації, жінчиною» (1, 446), – заспокоює він себе. Крок далі – і вона стає для *Нього* не «паркою», а «ангелом», чистим і непорочним ангелом. Закоханий, *Vin* 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 гуморесці⁴. Спочатку і *Vin*, і *Вона*, бавлячись словами Заратустри, мають на увазі під «подоланням» людського виховання «вищого» людського типу, позбавленого «людського, занадто людського». Пізнавши любов, *Vin* 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 минуше, 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 смисловому 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 (стати «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 Чопик назвав салоновою повістю («загальна атмосфера повісти – 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 «Доли». – 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 «дійсности», «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 повісти «Через кладку».

Сучасний дослідник твердить, що на відміну від культу-ротворчих 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 повісти «Через кладку» від «Царівни» – повісти «без подій», перейнятої культурно-психологічним 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 дальше й глибше...»⁸. Що мала на увазі письменниця такого, що його розвинула в повісті «Через кладку» «вище», «дальше» й «глибше»? Чопик сформулював це «щось» майже афористично – «український аристократизм пошлюбовано з українським мужицтвом»⁹.

Темою повісти 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 стать і соціальний стан окреслені маскулінно. Ця розірваність модерного українського простору й аналізується у повісті «Через кладку». Можна посперечатись, однак, що зміна суб'єкта рефлексії – оповідь у «Через кладку» ведеться від імені чоловіка (Богдана Олеся), на відміну від «Царівни», де рефлексує жінка, – імпліцитно означає, «що “мужицтво” також праве по-своєму», як твердить дослідник¹⁰. Така нарративно-гендерна інверсія (коли суб'єкт мовлення жіночої статі змінюється на чоловічий) не обов'язково означає правоту «мужицтва», її

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 Олень, 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 топчуться на одному місці без ширшого горизонту, крім погляду в заплакану традиційну минувшину, і вузької перспективи будуччини» (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 простонароддя, 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 патріархальністю (батьківським спадком), маскуліністю, 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 підкреслюючи свою близькість до природи та простолюду, який вона ідеалізувала та співвідносила з естетизованою натурою.

Щодо «пошлюблення», то воно здійснюється у повісті не через взаємні зусилля «мужика» та «аристократки», себто їхню «взаємодію». 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»¹¹. 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 горизонт¹².

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, священиків, 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»¹³.

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 Манею та Богданом. Відомо також, що образ Нестора Кобилянська писала зі свого улюбленого брата Володимира, смерть якого вона тяжко пережила.

Повість перейнята атмосферою сестринсько-братської любові (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 призмат 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»¹⁴. 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»¹⁵.

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 любові як побратимства-філії. Останнє мало соціокультурне, національне й гендерне призначення – виховання жінки й чоловіка, «аристократії» та «мужицтва» у модерному українському культуро- і націотворенні та нагадувало про ідеалізм жіночого платонічного роману. Леся Українка при цьому зауважувала, що їй чужа антитеза «аристократизму» і «мужицтва» у повісті. «Тим більше, що я нічого специфічно мужицького 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 іншим, 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 «мужицтва» була дуже важливою, оскільки йшлося про культуротворчі сили й потенції української суспільності. 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»¹⁶.

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»¹⁷. 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 Ланге. Остання, зокрема, писала про особливу культурну функцію жінок – привнести в публічне життя власну самобутність: «жінки повинні спиратися на їхній унікальний талант, щоб піднести культурну еволюцію людства, яке до цього часу носить односторонню чоловічу ознаку»¹⁸, – твердила вона. Така особлива місія обумовлена для авторки майже дитячою чистотою жінок, а також материнською функцією жінки. Ланге 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 «Intellektuelle Grenzlinien zwischen Mann und Frau» Ланге 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 Ланге 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»¹⁹. 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 ямовлення «Царівни», Кобилянська водночас змінює стать 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 пристрасно-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 sexus» (видозміна статі). Прикметно, що Крафт-Ебінг відзначає, що детермінуючим фактором для нього є при цьому наявність перверсивного почування до тої самої статі, а не доказ одностатевого сексуального зв'язку. «Перверсивність не повинна братися за перверсію», себто хворобу²⁰, – 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”»²¹.

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 Ульріхса щодо «ураніїв», у яких «жіноча душа захована в чоловічому тілі») виникає значно раніше. Окрім зацікавлення сексуальною перверсивністю, складаються утопічні теорії сексу, теорії міжстатевої ідентичності тощо.

Приміром, Ульріхс почав публікувати свої статті про «третій секс» ще в 60-х роках 19 століття, зокрема, він описав своє перетворення 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 потрактування одностатевого зв'язку. Новий термін «сексологія» змінив похідне від Крафт-Ебінга поняття «сексуальної психопатії» лише у 1908 році²².

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, аніж 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 залежності²³. 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 переалізованого жіноцтва і неперезжитого материнства – в обійми вічності і смерті²⁴.

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

андрогинности, 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. Однак, починаючи з кінця 19 століття, і особливо під впливом психоаналізу, у літературі з'являється той тип оповіді, який іноді називають «істеричним текстом». Це також форма інверсії, яка підриває буквальні ситуації і значення, відчитувані з тексту. Адже сам текст при цьому є «істеричним», тобто непрозорим, таким, що потребує психоаналітичної інтерпретації. Йдеться про те, що оповідь стає непрозорою, попри зрозумілість і логічність сюжету у тексті трапляються мізансцени, які неможливо пояснити, якийсь придавлений сексуальний зміст прочитується тільки між рядками. Читач має розкодувати такий текст, а автор, який нібито мав би запропонувати зрозумілі пояснення, ховається і змушує читача бути інтерпретатором. Такий «істеричний» тип тексту зустрічаємо в Оскара Вайлда²⁵.

Отже, чоловік-оповідач задавав у прозі Кобилянської свою проєкцію зображуваного, як от у новелі «Що я любив» (1896), де така проєкція недвозначно асоціюється з поглядом митця («сина музи»), а сам тип оповіді – із фетишизмом. «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 пернів...» (2, 321).

У новелі «Поети» (до речі, переробленій Франком із діалогічної форми на монологічну оповідь від «я» чоловічого роду²⁶) 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 Маковея. Далі у новелі «Покора» письменниця здійснює гендерну інверсію, коли переповідає в листі до Маковея історію від себе, недвозначно наділяючи її власними жіночими асоціаціями, а в завершеному художньому тексті – оповідає цю історію від імени 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 молоді 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 почуття 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)²⁷.

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 невідомо підміна патріархального батька (про амбівалентне почуття до батька вже йшлося раніше) фемінізованим (таким він постає у тексті повісти) образом брата. В листі до Олександра Барвінського Кобилянська пише про недугу, «остатній удар котрої я перенесла з втратою 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 *найтоншим і найщирішим 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 тині 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 повісти «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, ускачив 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 супокою»²⁸.

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 проєкцією 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. Фрейд, зі свого боку, підкреслював, що еґо-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 гомоеротичне лібідо. У разі незадоволення, спричиненого неповнотою такого ідеалу, гомосексуальне лібідо вивільняється і трансформується в почуття виши (загрози для спільноти), або меланхолії. Імовірно також, що смерть брата, який стає для авторки еґо-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 Во-

лодимир) 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 герої 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 разом 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 Олесь.

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 повісти кілька листів пані Міллер. З погляду композиційного вони зайві, однак вони необхідні, щоб через

бачення цієї старшої пані (майже матері!) передати (і прокоментувати) маскулітні характеристики Богдана. Це, так би мовити, жіночий погляд старшої жінки, яка помічає мужню «мужеськість» Олесь 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 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 переодягли Олесь в сукню, щоб він скидався на дівчину...»²⁹. 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, хто зазнав раз цієї приємності панувати над такими звірятами або хоч би й подібними лиш як оці, затоплять пізніше виключно в закони, студії і т.ін. сухий матеріял» (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, Христочко любенька моя? Коли поцілую Вас у Ваші губки, котрі так дуже люблю? <...> я хоч і помовчу іноді довше, як треба, – свою мевочку однаково люблю» (5, 612), – писала вона в листі до

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»³⁰, – 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?!»³¹. 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 слухить опосередкованим виразом любовного почуття до його сестри. Для Богдана Нестор – бажаний син, якого він хотів би мати з його сестрою. «Ти, кажу, був пишній 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 патріархальний: «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 в собі» (4, 147).

Загалом ставлення його до Мані суто власницьке. Він почоловічому 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 молодой 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 ту душу» (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 лиця дівчини. Одну хвилину вона стояла безрадно, відтак поглянула на мене великими благаючими очима, котрі мов говорили: “Бачиш?”» (4, 204). За цим ховається виразний антифемінізм 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). Це Богдан Олеся 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. Олеся не став вільним (лише збіг обставин допоміг йому перебороти владу матері, збіг, де, до речі, головну роль виконувала Маня). Здавалося б, саме Маня осягнула свою міру свободи – вона приходиться до Олеся 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.

Кобилянська до того ж вифільтровує з такого культурного синтезу всяке діонісійство, екстазизм, які обіцяли можливість нового синтезу в її ранній новелі «Природа». У стосунках Олеся 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»³² 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 протагоністка Маня піддалася впливу традиції і полюбила «старосвітчину», 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 повісти 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 модерністу, а *мужики*» (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-злиттям Нестора і Мані, виводили поза межі традиційного сприйняття фемінізму як боротьби двох статей. З іншого боку, антифеміністичні ідеали Богдана Олеся 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 Олеся.

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 уважаю мужчин за досконаліших від нас» (4, 184). Вона – антагоністка до Мані. Переходячи через кладку, вона б не йшла на прохання чоловіком. Немає чого доказувати рівність – треба бути справді незалежною. «Я б не боролася, – іронізує дівчина. – Була б завершилася 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 повісти (цей епілог не був потрібний письменниці сюжетно, швидше тенденційно): «Мій муж, чоловік не найтоншої вдачі, задивлявся й відносився до мене, як відноситься нетерпеливий їздець *до зiorовленого коня*, поки передчасна смерть його не звільнила мене з пекельного ярма» (4, 340).

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, самопожертвою і фемінністю Нестора/Мані, гине. Помирає Нестор, віддається владі старосвітськості Маня. Відтак становлення «українця-європейця» Богдана Олеся з «інтелігента-мужика», що «не вилупився ще цілком з усіх *лушпин мужицтва*», виявляється ілюзорним. «Я невдоволений, – зізнається він. – Я невдоволений батьком, невдоволений залізною матір'ю, невдоволений з суспільності 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).

«Кастрована» жінка: гендерне насильство

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 «англо-саксонського», 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 феміністка¹, подруга Рільке.

Лавра Маргольм також трактувала жінку консервативно, момент самореалізації останньої вона пов'язувала через еротичне задоволення із дітородною функцією. Взяти 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 домінуюча 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»².

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, божевілля, 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. 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: Діоніс 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 вона³. І вбивство матері, до якого вдається Аполон, пояснюється в цьому зв'язку надмірною тривогою, породжуваною материнством. Натомість симпатію Аполлона притягує Алена – народжена з голови Зевса-батька, вона означала перемогу над материнством. Адже Алена 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 поборошення 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 дівочтву. Вона не пускає в храм дарунок ахейців:

«Мені належить влада не пускати.
Чоловіки не сміють наближатись
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.), ремішлям 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-любвне 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 Андрوماхи («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 смерті-шлюбу, 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 Чоловіка⁴, тим самим стверджуючи, що доля жін-

ки – 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 «истеричність».

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»⁵. 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»⁶. Постійним мотивом її записок стає також тема національна. «Якщо я не вийду заміж за українця, то буду пропаша, бо нічого не зумію для своїх зробити, навіть мої діти не зможуть стати українцями...»⁷, – 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 найпарадоксальніше 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 дітонародження, за Ніцше, жінка спроможна реалізувати свою діонісійську оргіастичну природу. Пізніше з уявлення про біологічно-природну функцію дітонародження 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 дітонародження 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 ними, 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 її *пятно старости*. Вона жила в згоді зі своїм чоловіком, поважала й подивляля його у всіх його вчинках, говорила до нього "ви" і сповняла всі його накази й бажання без опору» (2, 36) (виділення мое. – 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 спинала, 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 фемінними 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 андрогинном, 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 несуперечливе і нееквівалентне існування сексуальних протилежностей⁸, – 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 Лаканового «Реального», себто повертає його у владу матері і смерті, та закурює його в меланхолійний стан. Мати займає місце єдиного об'єкта, до якого прикріпане «я», що не дозволяє осягнути 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 племінниці⁹. Власне культурна робота поколінь із виховання справжнього аристократизму, як бачимо з новели «Аристократка», озна-

чала 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 Донцов загострив питання культурного аристократизму і надав йому абсолютного маскулітного 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 мужчини», 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 «чорній 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-мироносиць відлунне 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 мужчина» (5, 385). Загалом, таке уявлення було досить поширеним у після-дарвінську епоху, коли більшість праць у галузі біології і медицини мали переважно антифемі-

ністичний характер і стверджували, що жінка, подібно до дитини або дикунки, 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 Ройтера та Неєри. Обидві авторки, на думку Маковея, «нещастя старих паннів» перекладають на «обставини, в котрих мужчини, 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 мужчин цілою наготою надмірної а силоміць придушеної змисловості»¹⁰. 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 ціллію 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? <...> Дивно, що мужчині так трудно піднятись 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 мужчині всякі підрядні інстинкти, і виходить таке, що незамужня жінка м у с и т ь бути невірником змисловості <...> Тепер на мене кожний, а кожний мужчина може пальцем показувати та казати: вона сама тепер роззвірена, бо саме в тім віку. І не лише

на мене, а на кожну дівчину в моїм віку» (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 поклала більшу увагу «на любов, як на потребу хліба і соціальної свободи для жінок»¹¹.

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 кмітливостю. Марійка натомість – «слабосила», «ще доволі молода жінка з ніжними рисами обличчя», «тяжка, ненастанна праця й жура, що гнітила її, надала їй пятно старости». Це жінка патріархального світу – Марійка «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).

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 завсігди 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 – «ма-

буть, ні одна дівчина на світі не вміла так любити, як она! В її обіймах він неначе змінився. 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 трапив 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 ненавистилюбови 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, коліски і могили – має жіночі означення.

Мітологему «земля» у Кобилянської віднесено до чоловічої сфери. Це старий 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 ество 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 осягають віру, як зрештою її осягає і старий Івоніка.

Натомість жінка живе у сфері несвідомости. 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 скупчилася 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 почування тратила рівновагу, не зуміючи втримати себе на середній дорозі гармонії, або хоч би лише й самої тверезої розваги, або доброти, що все помирляла» (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 нещастя, віддавшись побожності й вірі. «Так Бог дав!» – потішав він себе і силувався помиритися 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 переїс би її» (2, 287).

Марійка натомість не знаходить ані спокою, ані полегшення. Вона живе у світі емоцій, слів і прокльонів – «розсипувалися 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 надмірности 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 власности – 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 власности, як нестабільність емоційно-психологічної і моральної природи 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, матріярхат позначений у Кобилянської знаком скупости і власности. Така Марійка у «Землі», така «Вовчиха», героїня однойменного оповідання. Остання відбирає все від дітей та чоловіка, силоміць бореться, щоб не віддати землі сином, 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, впишала й витягала довгу голку з мішка вперед себе й не обзивалася, мов син говорив до порожнечі» (4, 436). Лише один улюблений син Юзько 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 Юзька з присмаком чогось забороненого, можливо, інцестуального (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 Винниченка, 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 Пшибишевського 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 насліно всіх приказів чорної приятельки своєї» – «часто навіть проти волі самої Іванихи 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 повісти «Через кладку», де син, переборюючи материнську любов, стає повноцінним чоловіком.

Прикметно, що паралельно у «Вовчиси» 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»¹². 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 скнарність «Вовчихи» з наголосом на материнській любові коригує авторка в оповіданні «Огривай, сонце...» (1927). У ньому йдеться про те, як Марта, дружина кушніра-пняка, 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, обробля-

тиме 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 – с л а б к и й п о х и т л и в и й х а р а к т е р» (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 непоодинокa 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 взірцях, 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 «Камішному 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 Кропивниць-

кого 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 проєкції письменниця подає оповідь про кастрацію в оповіданні «Пресвятая Богородице, помилуй нас!». Суддя Л.М. розпочав оповідати про свою зустріч з Федем 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 жилаві, обличчя правильних рис, карі очі аж горіли з блискучих чорних зіниць, постать незвичайно характерна»¹³. Постать, справді, характерна для Кобилянської та знайома ще з її щоденникових записів. Це – чоловічий аполонічний ідеал письменниці.

У повісті «Через кладку» вона аналізує різного роду чоловічо-жіночі інверсії – від гомосексуальних до андрогінних. 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, еґо-ідеал) видно у текстах Кобилянської. Зокрема, в оповіданні «Пресвятая Богородице, помилуй нас!» про кастрацію говорять 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»¹⁴.

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)рождене)». Виривалась Природа»¹⁵, – твердить він. Таке прочитання занадто біографічне й однозначне. Адже Кобилянська аналізує в оповіданні ситуацію біблійного першого гріха, 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 огрівало родину – «Любо було, воно, пане, – зізнається Дзвонар, – аж коло серця лоскотало. Вогонь горів весело, на небі указувалися перші зірки, дим з-під трипіжків пнеться вгору і нам здавалося... от... от... ми вже сидимо кругом трипіжка, 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 павунами, й вирвав йому одним замахом пр... з цілою серединою...»¹⁶. Відсидівши у в'язниці за вбивство, напівдитинний-напівбожевільний Федь служить паламарем і виховує сина, який «око в око на батька схожий». Його лякає темінь 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?¹⁷ 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» гріха¹⁸.

Жорстоке покарання чоловіка й образ «каструвальної жінки» зустрічаємо і в оповіданні Кобилянської 1927 року «Огривай, 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, («Огривай, 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 україн-

ського 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 Мілет¹⁹, 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.

Федьо 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. Отож, 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 власного 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, заразом 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. Отож, духовне поривання вбирало в себе і збігалося 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 змодлював 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 соціальною 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 Маковееві 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 ніцшівських «усміхнених левів» прикметне своїм заклик 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 безжен-

ний, – пише вона, – то зробіть 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 межі ними»), тим більше, що й Маня «змальована неясно, затиснена in der Hintergrund, не має нагоди – то є Ви не даєте спосібність 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 Маковееві, «не забудьте представити її борбу, – а то борбу амбітної жінки з собою через те, що прецінь він її оминає» (5, 162). Отже, Кобилянська відчула невпевненість, боязкість автора глибше входити в зображення чуттєвих стосунків свого протагоніста. Як жінка, вона ототожнювала себе з Манею і розуміла, що останній не дано в повісті можливості прояснити свій характер і розгорнути 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 любові. 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 перівного шлюбу, як самої пристрасти, 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 підчинитися якимось законам традиційних форм»¹. 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, оминувши 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 панночок-феміністок, аніж меркантильність?! І як можна порівнювати любов і користь?! – накинулися б вони на уявного чоловіка-шовініста). Дуже просто, відповідає автор «Залісся» й іронічно обіграє, 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 шойно описаною «високою» любовною драмою з життя інтелігентів, яку автор зумів зробити, однак, комедією. Відмова Славка обрамляється словами про «нашого селянина», який «задля загона поля покине жінку, хоч її любить»². 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»³, 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 жінчина... жінчина передусім, а потім донька дідича»⁴, – 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 дідичкою Манею.

Прикметно, що зауваження Кобилянської до «Залісся» датовані 22 січня 1897 року, але вона пересилає їх Маковцеві лише у вересні. При цьому питає, чи згодилася останньому її «критика» «Залісся» і просить його швидше публікувати повість. (Зауважу, що Кобилянська завжди оберегала письменницьку долю Маковця, 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 Маковцевм від 1897 року є несвідомим відгуком на відчуте нею у «Заліссі» побоювання «жіночої» чуттєвості. Восени значно виразніше виявилися і її почуття до Маковця, 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 Маковцеві 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 зачиняйтеся перед нею, пане Маковей, бо вона не зробить Вам нічого злого», – просить Кобилянська і додає: «не думайте, що Ви говорите до якої-небудь панни – о ні! Die Morgenseele ist ein Neutrum і говорить zum lachenden Löwen! А Ви зараз засуваєтеся і забираєтеся на сто ключів, як би вона хотіла Вас убити!» (5, 304).

Таким чином, щоб не злякати «ведмедя» Маковця, Кобилянська визнала себе не жінкою, а нейтральним іншим, тре-

тьюю 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 розбвтаний культ серця. Я не попаду в нього ніколи. Всі ті письма, що носять ціху такку, – 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 Маковесві 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 любові» підривається уже в межах народницької літератури. Приміром, Борис Грінченко у повістях з життя інтелігенції «Соняшний промінь» і «На розпутті» адаптує романтичну концепцію любові і водночас натуралізує її. Ганна в повісті «На розпутті» прихильна до Деміда, «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»⁵. Це сяйво ішло від майже екзальтованої інтелігентської любові 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 ліжку і припав коло його навколішках, і знову цілував їй руки, ноги.

– Люба! Кохана! Серце!..

Ганна п'яніла з тих любовців, та й сам Гордій сп'янів...»⁶.

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 неявно – 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. – І вона любить мене. Се явна річ, і ми з сим не криємося перед ніким»⁷. 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: «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!...»⁸.

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-

зи. 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 «шротом») – і «вискакує із-за таблиці панна з хоруговою»⁹. 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 6 разів слово «повинна» на 4 речення, однак риторика не бралася до уваги. Вони з панною Стефанією почувалися, «як добрі приятелі»¹⁰. 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 смерти (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»¹¹. 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 учимося кільканайцять літ і то всякої всячини: логаритмів, аналітики, тригонометрії, грецьких і латинських нісенітниць, – а марного котлета зробити або каву не навчать»¹². 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 переставляння 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 залежність, така неволя тепер, коли всяка твар говорить про волю і бажає її?»¹³, – 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 чоловіки перенесуться, напр(иклад), до Америки, а всі жінки – до Європи і Азії, будуть собі жити окремо, відділені океанами»¹⁴. Адже основна турбота самої панни Стефанії – бал.

Маковей фактично переписує ситуації жіночої повісти «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 чоловіком»¹⁵, – коментує оповідач. Захворівши, пан Роман ждав, коли прийде Стефанія, і «якраз зовсім так само ждав, як героїня «Дівочих сліз»¹⁶, – паголошує він. Такі епізоди нагадували про аналогічні сцени з «Царівни» Кобиляпської, 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 «Шлюб I» та «Шлюб II» (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»¹⁷. У другому збірнику він «безжально» розправляє 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 відсилання 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 анатомізує, як виростає ненависть між чоловіком і жінкою у шлюбі, з якого винята 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 мерзенним співжиттям, що трималось на довільних розрахунках егоїстичної дружби»¹⁸, – констатує автор. Далі розігрується сюжет «боротьби статей» за верховенство, а чоловік і жінка почергово опиняються в ситуації приниженого й зайвого «іншого». Висновок, до якого приходять чоловік, «шлюб – це взаємне людоджерство. Якщо я тебе не з'їм, ти з'їси мене»¹⁹. 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 істотами²⁰, себто тримається на підкоренні сильнішому, відлунує 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 Чоловіком 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...»²¹, – 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 сповідами – особливим почуттям переваги попри констатацію людської неповноцінності»²², – помітила Саломе. Невротичні настрої живили 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.

Наскрізний 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 захищеною нею.

Це чуття живило у творі образ Марії, непорочної Діви-матері. Як інцестуальна заборона, воно народжувало і притлумлювало водночас сексуальне бажання героя. Вічне повернення його до Марії оберталося потребою матері: «Я притискався щочкою до її перса, називав себе її немовлям, і самець помирав на руках у тієї, яка, ставши матір'ю, перестала бути жінкою»²³. Владу жінки оповідач пояснює бажанням влади та інстинктом відтворення роду. І все це мало в основі жадобу задоволення («це порочна натура, яка підмішувала материнське чуття простим задоволенням»²⁴. 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»²⁵, – 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, вдивлятись 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 бабранина його в відносинах між жінкою і чоловіком в грубшім 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 зденерованих авторів» (5, 469).

«Надчоловік»: варіант Пшибишевського й Винниченка

Творчість Станіслава Пшибишевського на межі 19 століття стає одним із варіантів модерного індивідуалізму, зокрема, його виразно маскулінного типу. Втіленням його стає Фальк із «Номо сарієнс» – з різноспрямованою 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'язки²⁶. Природа «душі» – іманентна й синтетична, підвладна лише творцеві-генію, чоловіку. Ця душа – фемінна, і осягнення її подібні до відкриття «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 модерністська асоціюється з культом Сатани і сатанізму. І саме жінка в цьому світі асоціюється з «виразно модернізованим культом Сатани»²⁷. 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»²⁸. 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»²⁹.

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 Оли 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 спроможности до сприйняття щастя»³⁰, – 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»³¹.

Основою модерністськи відчуті едності 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, приходиться 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»³². 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 життю і продовження свого роду», – твердить Винниченко³³. Його чоловічі персонажі, визнаючи силу сліпого інстинкту природи, ціль якого в продовженні 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 суперечности 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 едності 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, сатаністські коливання любови й спокуси, гоніння за новими враженнями.

Деміургом гностичного світу у Пшибишевського стає Сатана, що виступає дияволом цивілізаційним на протигагу дияволу середньовічному, як зауважує Марта Вика³⁴. 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 маскулітним 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 руїнах ночі, він дає злочинну відвагу знищувати щастя багатьох тисяч, щоб дати виникнути новому...»³⁵.

Кирпатий Мефістофель Винниченка – один із посіїв такої сатаністської 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»³⁶.

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 «чесности з собою» стає способом осягнення власної волі, незалежно від об'єкта чи ситуації, на якому (в якій) такий принцип випробується. «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 маскулітної 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-чоловіку³⁷.

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 перебувати 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-іммораліст³⁸.

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...»³⁹. 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 «вояристом», учнем Бодлера, перетворюючи бульвар на інтер'єр⁴⁰. «Закоханий у Київ, я блукаю по зелених кучерявих шепотливих вулицях його. <...> Я ходжу помалу, смакуючи кожний крок, кожний поворот вулиці, кожну свічку на каштані»⁴¹. 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»⁴². 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, жвавність так не відповідає тут, у кімнаті, тій соромливо-скромній манері на вулиці»⁴³). 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»⁴⁴, у який занурені їхні протагоністи. Чоловіки-протагоністи присвоюють собі в такий спосіб гностичну природу фемінної 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»⁴⁵.

Майже фізіологічно, як відгомін прадавнього родового інстинкту, переживає несвідому екзистенційну таїну єдності буття і Кирпатий Мефістофель Винниченка: «Є туга, є нудьга, важка, гризуча, темна, неначе я зробив щось таке, що забув, і воно мені погрожує бідою»⁴⁶. Таке присвоєння гностично-жіночої сутності (як форми гармонізації земного і трансцендентного, тілесного і духовного, минушого і вічного, родового й індивідуального) перетворювало персонажів Пшибишевського або Винниченка на інкарнації «голої душі» (фемінності) у чоловічому тілі – про таку амбівалентність пагадують 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 волонтаризм і навіть брутальність. Однак цей сатанізм не тотожний, скажімо, діонісійству Заратустри як жінки, вагітної майбутнім. Фанатично-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 руйни. 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 людьк у 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 іру «в могутність мозку, в могутність усвідомлюючої і свідомої волі»⁴⁷. 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 гуманності. 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 дослідник¹.

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 роки². 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 Моссе, «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) ідеологія³.

Приміром, в Англії чоловіча дружба відігравала значну роль у творенні імперської свідомості, породивши, зі свого боку, навіть явище так званого імперського «чоловічого пригодницького роману», засвідченого творами Джозефа Конрада, Роберта-Луїса Стівенсона, Райдера Гаггарда⁴. Такий тип роману був звернений передусім до чоловічої аудиторії, він протиставлений вікторіанській жіночій прозі, де домінували типово «жіночі» теми любові, залицання, одруження.

Прикметний для творення нової модерної і гендерної свідомості феномен жіночої дружби, актуалізований в межах феміністичного руху наприкінці 19 століття, складається саме на тлі підозрливості 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, фемінністю 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 просторі⁵. Пороговість жіночих образів, їхня соціальна лімінальність викликали неспокій і параноїдальний страх, що проявляється, наприклад, в імперському дискурсі. МакКлінток у своєму дослідженні «Імперська шкіра. Раса, стать і сексуальність у колоніальному контексті» (1995) вводить і обґрунтовує поняття «гендерної влади» і переконливо показує, що гендерна динаміка з самого початку відіграла 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 народности, починаючи з Шевченка, мало жіночу символіку. Модерний український націоналізм також активно послуговується кодами статі, особливо – гностичними, десакралізованими. Трагування 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 візонерство поета-конкістадора («І виросте залізним дубом Рим / З міцного лона Скитської Еллади»⁶), і постійні метафори побороення, оволодіння, насильства, сакра-

лізації невинности та глуму над згвалтованою Україною. Елементом такого колоніального дискурсу стає еротизація нації і гендерна маскулінна влада. «Коли ж струнеш 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 Сейера, 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»⁷, 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, підприємливості» може зробити українську націю «великим народом», вирве її з «провінціальної трясовини»⁸. Опорними для його імперіяльної концепції стають «орієнталізм», ідеал чоловічої активності (філософія «чину») і аристократизму (свідомість «ордену»), еротичний віталізм воїнів-войовників, а також побороення 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 лиця, раптовий рух, голосний крик – не мирлися з ідеалом самовистачаючої, зрівноваженої краси. Ся остання знала лише повні грації повільні лінії, які звикло відповідають душевному станові *симпатії, милосердя, меланхолії*»⁹.

Останні слова не лише характеризували народницький дискурс, але й нагадували про жрицю меланхолійної краси Ольгу Кобилянську. Донцов друкує твори письменниці у «Віснику»,

вітає її з нагоди 40-літнього ювілею творчості, однак постать і творчість Кобилянської не були об'єктом його культурної уваги¹⁰. 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. Лесею 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 «Impromptu phantasie». Загалом, у контексті 20-х років у ході святкування сорокалітнього ювілею творчості критичне сприйняття творів Кобилянської стає виразно гендерним¹¹.

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), проєктується, 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 маскулінну 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, «фемінне» письмо Кобилянської і її німецько-українська гібридна стилістика, що відлунює німецькою філософією і романтизмом та формами популярного міщанського романсу¹².

Зазвичай в українській літературі національна ідея фемінізувалася, однак саме Кобилянська разом з Лесею Українкою були першими, хто пов'язав питання модерної нації з культу-

ротворчою функцією жінки. Саме у творчості цих письменниць складається аполонічний міт «нової жінки». Останній увібрив у себе спротив, з одного боку, романтичному ототоженню жінки з природою, а з іншого – протест проти дарвінівського витлумачення жінки як біологічної, репродуктивної сили роду. *Femina melancholica* – один із варіантів втілення такого аполонівського 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», пав'язаний їй маскулінною культурою, приміряє на себе вбрання трагічної пророчиці Касандри, себто аполонівської жінки, яку сам Аполон позбавив права бути творцем культури. У дзеркалі Касандри побачили і впізнали одна одну Ольга Кобилянська та Леся Українка. Моделююча функція аполонічного 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.

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

Примітки

Вступ

¹ Див. зокрема статті і відгуки Осипа Маковея, Агатагела 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.

² 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).

³ 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 роль 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.Кисілівської-Ткач. – Мюнхен: Вид-во УВУ, 1991, т. 14, с. 54).

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

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

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

Rites de passage:

народження «нової жінки»

¹ 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 ініціалів, напр.: (Л.У. 11, 125–126).

² Фонди Чернівецького літературно-меморіального музею О. Кобилянської, інв. № 1987. Цитовано за: В.О. Возняк. Про Ольгу Кобилянську. Нові матеріали. Роздуми. Знахідки. – Київ: Дніпро, 1983, с. 26.

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

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

⁵ Осип Маковей. *Життєпис Осипа Юрія Гординського-Федьковича*. – Львів, 1911, с. 1.

⁶ Там само, с. 239.

⁷ Соломія Павличко. *Дискурс модернізму в українській літературі*. – Київ: Либідь, 1999, с. 90.

⁸ Зауважмо, що Кобилянська говорить про два літературні канони українського письменства – «внутрішній» (національний) та «зовнішній» (загальноєвропейський, модерний).

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

¹⁰ Попри поширену думку про жіноконенависництво 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 німецька авторка – Гайда Шлюпманн. 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 індивідуальності та її незалежності 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).

¹¹ Імовірно, йдеться про дослідження F. Kaatz. *Die Weltanschauung Friedrich Nietzsches (1892–1893)*, як указано в зібранні творів Кобилянської (5, 691).

¹² Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, ф. 14, од. зб. 470, с. 53.

¹³ До речі, Леся Українка в листі до Кобилянської, зауважуючи, що її не приваблює Ніцшева «біла бестія», із симпатією говорила про свого друга-«ніцшеанця» Сергія Мержинського. Загалом, нові товариські стосунки чоловіків і жінок склалися на початку 20 століття не без впливу німецького філософа-артиста, символічні коди такого спілкування програмувала Заратустрина «Книжка для всіх і ні для кого».

¹⁴ 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 будучистю «надлюдини», хоча «справжнім батьком надлюдини є Діоніс», Вічне Повернення (Жиль Делез. *Ницше*. Пер. с франц., послесловие и комментарии С.Л. Фокина. – С.-Петербург: АХИОМА, 1997, с. 59).

¹⁵ *За красою. Альманах в честь Ольги Кобилянської*. – Чернівці, 1905, с. 3.

¹⁶ Микола Євшан. *Проблеми творчості // Українська хата*. – 1910, ч. 1, с. 27.

¹⁷ 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-Шаповала» (Микита Шаповал. // *Альманах на 40-ліття письменницької діяльності Ольги Кобилянської*. – 1928, с. 250, 251).

¹⁸ 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.

¹⁹ Про колізії «високої» культури в українському літературно-культурному контексті початку 20 століття див.: Тамара Гундорова. *«Загальнонародна» і «висока» література // Проявлення слова. Дискурс ранняго українського модернізму. Постмодерна інтерпретація*. – Львів: Літопис, 1997, с. 32–53.

²⁰ 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).

²¹ 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.

²² Василь Сімович. *Листування Лесі Українки з Йосипом Маковеем. Із додатком листів Олени Пчілки та власних споминів про побут Лесі Українки в Чернівцях*. – Львів: Хортиця, 1938, с. 21. Василь Сімович 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.)

²³ Там само, с. 21.

²⁴ Тереза Турнерова. *Ольга Кобилянська // Ольга Кобилянська в критиці та спогадах*. – Київ, 1963, с. 297.

²⁵ Фридрих Ницше. *По ту сторону добра и зла // Сочинения в двух томах*. – Москва, 1990, т. 2, с. 246.

²⁶ Для порівняння у Ницше: «Хай жінка буде іграшкою, чистою й променистою, як алмаз, сяючи добродіями ще не посталою світу» (Фридрих Ницше. *Так говорив Заратустра // Сочинения в двух томах*, т. 2, с. 47).

²⁷ Осип Маковей. *Ольга Кобилянська (Літературно-критична студія)* // *Ольга Кобилянська в критиці та спогадах*, с. 59.

²⁸ Георг Адам. *Зі статті «Український лист»* // *Ольга Кобилянська в критиці та спогадах*, с. 287.

²⁹ Фридрих Ницше. *Человеческое, слишком человеческое* // *Сочинения в двух томах*, т. 1, с. 428.

³⁰ Ольга Кобилянська. *Слова зворушеного серця. Щоденники. Автобіографії. Листи. Статті та спогади*. – Київ: Дніпро, 1982, с. 174.

³¹ 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.

³² 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.

³³ Марко Павлишин досить однозначно вказує на дарвінівське підгрунтя конфлікту в повісті «Людина», пишучи: «Шлюб Олени легко вписується в рамки дарвінівських понять як приклад вибору сексуальним 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.

³⁴ Ольга Кобилянська. *Слова зворушеного серця*, с. 186.

³⁵ Фридрих Ницше. *Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру* // *Сочинения в двух томах*, т. 1, с. 84, 62.

³⁶ Прикметно, що ідеал аполлонічно збудованого чоловічого тіла стане постійною метафорою культурно-еротичних фантазій героїнь Кобилянської.

³⁷ Фридрих Ницше. *Так говорил Заратустра* // *Сочинения в двух томах*, т. 2, с. 47.

³⁸ 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.

³⁹ Детальніше про це див. George L. Mosse. *Nationalism and Sexuality. Middle-Class Morality and Sexual Norms in Modern Europe*. – Uni of Wisconsin Press, 1985, p. 57–67.

⁴⁰ Михайло Могилянський. *Ольга Кобилянська. «Через кладку»* // *Ольга Кобилянська у критиці, спогадах*, с. 172.

⁴¹ Herbert Marder. *Feminism and Art. A Study of Virginia Woolf*. – Chicago and London, The University of Chicago Press, 1968, p. 125.

⁴² 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

¹ Ігор Костецький. *Стефан Георге: Особистість, доба, спадщина (уривки)* // *Кур'єр Кривбасу*, 2001, ч. 144, с. 121.

² Соломія Павличко. *Дискурс модернізму в українській літературі*. – Київ: Либідь, 1997, с. 83.

³ Там само, с. 86.

⁴ Havelock Ellis. *Sexual Inversion in Women* // *Alienist and Neurologist*. – 1895, N16, p. 141–158.

⁵ Детальніше див.: В.С. Горський. *Історія української філософії. Курс лекцій*. – Київ, 1996, с. 208–211.

⁶ Платон. *Федр* // *Діалоги*. – Київ: Основи, 1999, с. 316.

⁷ Платон. *Діалоги*, с. 317.

⁸ Платон. *Симпозіон (Бенкет)*. Переклад і передмова Івана Франка. – Львів, 1912, с. 56.

⁹ Платон. *Діалоги*, с. 312.

¹⁰ Платон. *Держава*. Переклад з давньогрецької та коментарі Дзвінки Коваль. – Київ: Основи, 2000, с. 200.

¹¹ Платон. *Федр* // *Діалоги*. – Київ: Основи, 1999, с. 310.

¹² Платон. *Держава*, с. 37.

¹³ Платон. *Симпозіон (Бенкет)*, с. 54.

¹⁴ 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.

¹⁵ Virginia Woolf. *Orlando. A Biography*. – New York, Harcourt, Brace and Company, 1928, p. 139.

¹⁶ 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.

¹⁷ Tania Modleski. *Loving with a Vengeance. Mass-Produced Fantasies for Women*. – Archon Books, 1982, p. 112.

¹⁸ Ольга Кобилянська в критиці та спогадах, с. 68.

¹⁹ Elaine Showalter. *A Literature of Their Own. British Women Novelists From Bronte to Lessing*. – Princeton University Press, 1977, p. 133.

²⁰ 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.

²¹ С.В. Ковалевская. Воспоминания. Повести. К 125-летию со дня рождения. – Москва: Наука, 1974, с. 378.

²² Мілена Рудницька. *Економічна незалежність жінки // Статті. Листи. Документи*. – Львів: СУА, 1998, с. 135.

²³ Платон. *Держава*, с. 146.

²⁴ 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 Гльницька. *Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків*. – Львів: Літопис, 1999, с. 20–29.

²⁵ 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 ноктурнами, то, може б, я була знов дійшла до припадків, такі були обставини (які, власне, розписувать 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 незвозвишено вживати літературу замість морфію, але все ж се краще, аніж морфій вживати замість літератури» (Леся Українка. *Зібрання творів у 12-ти томах*, т. 11, с. 149).

²⁶ Рукописний відділ Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка. – Ф. 14, од. зб. 470, с. 61.

²⁷ Там само, с. 73.

²⁸ 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» любові, 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).

²⁹ Ольга Косач-Кривинюк. *Леся Українка. Хронологія життя і творчості*, с. 544.

³⁰ Прикметно, що Кобилянська у найширшій своїй «Автобіографії» 1921 року посилається на своє «письменницьке приятелювання» з Маковеем. 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 мос 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).

³¹ Платон. *Симпозион (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); гомосексуальний ідеал так само асоціювався з образом кращого суспільного устрою для німецького молодіжного руху на схилі 19 століття.

³² Virginia Woolf. *Orlando. A Biography*, p. 139.

³³ 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 любові між жінками, які часто хотіли провести своє життя разом. Як зауважує Лівайн, «вид генітального контакту не мав значення для такої дружби».

³⁴ Там само, с. 72.

³⁵ Nina Auerbach. *Communities of Women. An Idea in Fiction*. – Cambridge–London: Harvard University Press, 1978, p. 29.

³⁶ Анна-Гая Горбач. *Ольга Кобилянська і німецька література*. Відбитка з *Наукових Записок*. – Т. XIV, Мюнхен, 1967, с. 49.

³⁷ Там само, с. 50.

³⁸ Ольга Кобилянська. *Слова зворушеного серця*, с. 42–43.

³⁹ Оскар Уайльд. *Тюремная исповедь // Оскар Уайльд. Стихотворения. Портрет Дориана Грея. Тюремная исповедь*. Редьярд Киплинг. *Стихотворения. Рассказы*. – Москва: Художественная литература, 1976, с. 338.

⁴⁰ Там само, с. 284.

⁴¹ Там само, с. 338.

⁴² Див.: Соломія Павличко. *Націоналізм. Сексуальність. Орієнталізм. Складний світ Агатагела Кримського*. – Київ: Основи, 2000, с. 46–154.

⁴³ Марина Цветаева. *Стихотворения и поэмы*. – Ленинград, 1990, с. 66.

⁴⁴ 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.

⁴⁵ Климент Квітка. *На роковини смерті Лесі Українки // Спогади про Лесю Українку*. – Київ, 1963, с. 238.

⁴⁶ 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 березня Леся Українка оповідає подрузі про задум та ідею «Касапдри».

⁴⁷ Лариса Мірошниченко. *Чим яскравіше світло, тим глибша тінь. Над листами Лесі Українки до Ольги Кобилянської // Українська мова та література*, 1999, ч. 35(146), с. 3.

⁴⁸ Luce Irigaray. *An Ethics of Sexual Difference*. Translated by Carolyn Burke and Gillian C. Gill. – Ithaca–New York, Cornell University Press, 1984, p. 104.

⁴⁹ Там само, с. 138.

⁵⁰ Про розшифрування магічних «пасів» у листуванні див. статтю Л. Мірошниченко.

⁵¹ Див. про це також: Ніла Зборовська. *Пришестя вічності*. – Київ: Факт, 2000.

Анатомія жіночої сексуальності (нарцисизм–істерія–мазохізм)

¹ Anne McClintock. *Imperial Leather, Race, Gender and Sexuality in the Colonial Context*. – New York – London: Routledge, 1995, p. 32.

² М.В. Гоголь *Ніч перед Різдом // Твори в трьох томах*. – Київ: Держлітвидав, 1956, т. 1, с. 160.

³ І.С. Нечуй-Левицький. *Бурлачка // Зібрання творів у десяти томах*. – Київ: Наукова думка, 1965, т. 3, с. 168.

⁴ Там само, с. 168.

⁵ Там само, с. 241.

⁶ Там само, с. 289.

⁷ Климент Квітка. *На роковини смерті Лесі Українки // Спогади про Лесю Українку*. – Київ: Радянський письменник, 1963, с. 225.

⁸ Ольга Кобилянська. *Твори в п'яти томах*. – Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1963, т. 1, с. 401.

⁹ Ольга Кобилянська. *Доля // Рукописний відділ Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України, ф. 14, од. зб. 470, с. 20.*

¹⁰ Леопольд фон Захер-Мазох. *Венера у хутрі // Вибрані твори*. – Львів, 1999, с. 331.

¹¹ Оксана Забужко. *Польові дослідження з українського сексу*. – Київ, 1996, с. 28.

¹² Там само, с. 29.

¹³ Леся Українка. *Зібрання творів у 12-ти томах*. – Київ: Наукова думка, 1979, т. 12, с. 146.

¹⁴ Ольга Кобилянська. *Слова зворушеного серця. Щоденники. Автобіографії. Листи. Статті та спогади*. – Київ: Дніпро, 1982, с. 99.

¹⁵ Там само, с. 160.

¹⁶ Там само, с. 161.

¹⁷ Там само, с. 19.

¹⁸ Там само, с. 172.

¹⁹ Там само, с. 167.

²⁰ Там само, с. 174.

²¹ Там само, с. 171.

²² Там само, с. 175.

²³ Там само, с. 152.

²⁴ Там само, с. 42.

²⁵ Там само, с. 215.

²⁶ Там само, с. 207.

²⁷ Там само, с. 205.

²⁸ 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.

²⁹ Г.Ф.Квітка-Основ'яненко. *Маруся // Твори в шести томах*. – Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1956, т. 2, с. 25–26.

³⁰ Ольга Кобилянська. *Слова зворушеного серця*, с. 19.

³¹ Рукописний відділ Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України, ф. 14, од. зб. 470, с. 40.

³² Там само, с. 51-52.

³³ Саме мотив «сильного» чоловіка (Фельса) наголошує в повісті, приміром, Марко Павлишин. Поза увагою дослідника натомість лишається те, що Кобилянська відтворює у «Природі» інверсію гендерної ідентичності, і тут не йдеться про пошуки здорового чоловіка для майбутніх дітей.

³⁴ 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» (Об эротике, ненависти и любви, преступлениях, идеях отца и сына)*. Пер. с немецкого под ред. С.Новгородцева. – Санкт-Петербург, 1909, с. 38).

³⁵ Ольга Кобилянська. *Слова зворушеного серця*, с. 96.

³⁶ Фридрих Ницше. *По ту сторону добра и зла // Сочинения в двух томах*. – Москва, 1990, т. 2, с. 358.

³⁷ Robert Belton. *The Beribboned Bomb. The Image of Woman in Male Surrealist Art*. – University of Calgary Press, 1995, p. 245.

³⁸ 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.

³⁹ Зигмунд Фрейд. *Интерес к психоанализу // Избранное*. – Ростов-на-Дону, 1998, с. 209.

⁴⁰ Зокрема, невротичні, істеричні напади сина, викликані неприязню до матері, описує у своїх оповіданнях Агатангел Кримський. Див. про це: Тамара Гундорова. *Проза А Кримського і декадентство в українській літературі // Дивослово*, 1995, ч. 1, с. 15–20; Соломія Павличко. *Націоналізм. Сексуальність. Орієнталізм. Складний світ Агатангела Кримського*. – Київ: Основні, 2000.

⁴¹ Juliet Mitchell. *Psychoanalysis and Feminism*. – Harmondsworth: Penguin, 1975, p. 430.

⁴² Фройд називав Лу «моєю точкою фіксації», а останню книгу її він охрестив «правдивим синтезом», доказом «вищости над усіма нами». Див.: Andrew Ross. *The Everyday Life of Lou Andreas-Salome: Making Video History // Feminism and Pshychoanalysis*. Ed. By Richard Feldstein and Judith Roof. – Ithaca–London: Cornell University Press, 1989, p. 154.

⁴³ *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.

⁴⁴ Там само.

⁴⁵ Там само, с. 292.

⁴⁶ Там само, с. 302.

⁴⁷ 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 кіньми (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. – Т.Г.). (Марко Павлишин. *Автобіографічна персона та дарвіністська «Людина» Ольги Кобилянської // Сучасність*, 2001, №4, с. 119).

⁴⁸ Прикметно, що Крафт-Ебінг називає визначним зразком мазохізму «Нільса Люне» Єнса Петера Якобсена, яким так захоплювалася Кобилянська (Richard von Krafft-Ebing. *Psychopatia Sexualis*, p. 114).

⁴⁹ Агатангел Кримський. «Царівна». *Оповідання Ольги Кобилянської // Ольга Кобилянська в критиці та спогадах*, с. 38.

⁵⁰ Осип Маковей. *Ольга Кобилянська // Ольга Кобилянська в критиці та спогадах*, с. 58.

⁵¹ Там само, с. 59.

⁵² 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 поведки коней, змалку артистично оповідала свої фантазії про дику їзду кіньми» (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).

⁵³ Леопольд фон Захер-Мазох. *Венера у хутрі // Вибрані твори*. – Львів, 1999, с. 331.

⁵⁴ Там само, с. 332.

⁵⁵ Там само, с. 337.

⁵⁶ Там само, с. 358.

⁵⁷ Фридрих Ницше. *Человеческое, слишком человеческое // Сочинения в двух томах*, т. 1, с. 417.

⁵⁸ Климент Квітка. *На роковини смерті Лесі Українки*, с. 227.

⁵⁹ Фридрих Ницше. *Человеческое, слишком человеческое*, с. 421.

⁶⁰ Там само, с. 426.

⁶¹ Ольга Кобилянська. *Твори в трьох томах*. – Київ: Держлітвидав України, 1963, т. 1, с. 281 (Характерно, що кінець фрази «...той аристократизм, про котрого...» і далі у творах у п'яти томах викинено.).

⁶² Фридрих Ницше. *Злая мудрость. Афоризмы и изречения // Сочинения в двух томах*, т. 1, с. 753.

⁶³ Nick Mansfield. *Masochism. The Art of Power*. – Westport, Connecticut, Praeder, 1997, p. 49.

⁶⁴ Leo Bersani. *The Freudian Body: Psychoanalysis and Art*. – New York: Columbia University Press, 1986, p. 42.

⁶⁵ Theodor Reik. *Of Love and Lust. On the Psychoanalysis of Romantic and Sexual Emotions*. – New York–Toronto–London: Bantam Books, 1967, p. 181.

⁶⁶ Там само, с. 189.

⁶⁷ Nick Mansfield. *Masochism*, p. X.

Меланхолія «високої» культури

¹ Як відомо, найприроднішою роллю для жінки у Ницше 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 Ницше на соціал-дарвінізм див.: Alfred Kelly. *The Descent of Darwin. The Popularization of Darwinism in Germany, 1860–1914*. – North Carolina Press, 1981.

² 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).

³ Остап Луцький і сучасники. *Листи до О.Кобилянської й І.Франка та інші забуті сторінки*. – Нью Йорк–Торонто, 1994, с. 59.

⁴ Фрідріх Ницше. *Так казав Заратустра // Фрідріх Ницше. Так казав Заратустра. Жадання влади*, с. 66.

⁵ «Жінка, котра має з чого жити, а цинить себе сама, і, не можучи вийти за такого, котрого справді любить, – ніколи не буде рватися за

мужчиною. Тут я не говорю суб'єктивно, а опираюся 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 моім 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 святости 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 Галіпи руські і сказали: жінка без чоловіка нічо не вдіє» (5, 386-387).

⁶ 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.

⁷ Sonia Kovalevsky. *Biography and Autobiography*. Translated into English by Louise von Cossel. – London: Walter Scott Ltd., 1895, p. 5, 6.

⁸ *Дневник Марии Башкирцевой*. Перевод под ред. Л.Я.Гуревич. – Спб.– Москва: Издательство тов-ва М.О.Вольф, 1890, с. 253.

⁹ Ольга Кобилянська. *Слова зворушеного серця*, с. 73

¹⁰ Там само.

¹¹ Там само, с. 41.

¹² Там само, с. 127.

¹³ Там само, с. 19.

¹⁴ Там само, с. 17.

¹⁵ Там само, с. 19.

¹⁶ Там само, с. 159.

¹⁷ Там само, с. 99.

¹⁸ Там само, с. 109.

¹⁹ Там само, с. 136.

²⁰ Там само, с. 103.

²¹ Там само, с. 128.

²² Там само, с. 162.

²³ Там само, с. 163.

²⁴ Там само, с. 189.

²⁵ *Дневник Марии Башкирцевой*, с. 29.

²⁶ Там само, с. 123.

²⁷ Там само, с. 323.

²⁸ Там само, с. 25.

²⁹ Там само, с. 78.

³⁰ Там само, с. 524.

³¹ Ольга Кобилянська. *Слова зворушеного серця*, с. 171.

³² Юрій Мулик-Луцик. *Духовний портрет Ольги Кобилянської (Психологічна студія)*. – Вінніпег: Видання Організації Українок Канади, 1952, с. 100.

³³ Там само, с. 97.

³⁴ Там само, с. 96.

³⁵ Там само, с. 89.

³⁶ Там само, с. 93.

³⁷ 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 вповні 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 заміщень. 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.

³⁸ 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. *Nietzsche's Women: Beyond the Whip*. – Berlin – New York: Walter de Gruyter, 1996).

³⁹ Осип Маковей. *Ольга Кобилянська (Літературно-критична студія) // Ольга Кобилянська в критиці та спогадах*, с. 63.

⁴⁰ Поняття «тріо» співвідносили в ту епоху з позначенням особливого типу зв'язку – життя «утрійку» (*ménage a trois*).

⁴¹ *A writer's diary. Being extracts from the Diary of Virginia Wolf*. Ed. By Leonard Wolf. – London: Hogarth Press, 1954, p. 143.

⁴² «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 Dichterheim. Сама Марліт мала такий дім...», – твердить Анна-Гая Горбач (*Ольга Кобилянська й німецька культура. // Відбитка з Наукових Записок*. – Мюнхен, 1967, с.49).

⁴³ Ф. 14, од. зб. 470, с. 51.

⁴⁴ Robert Burton. *The Anatomy of Melancholy // The Nature of Melancholy. From Aristotle to Kristeva*. Ed. by Jennifer Radden. – Oxford University Press, 2000, p. 148.

⁴⁵ Див. зокрема: Зигмунд Фрейд. *Влечення і їх судьба*. – Москва, 1999, с.153-176.

⁴⁶ Ольга Кобилянська. *Слова зворушеного серця*, с. 170.

⁴⁷ Див.: Julia Kristeva. *Black sun: depression and melancholia*. Translated by Leon S.Roudiez. – New York: Columbia University Press, 1989, p. 44.

⁴⁸ 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.

⁴⁹ 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.

⁵⁰ Butler Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of «Sex»*. – New York: Routledge, 1993, p. 69.

⁵¹ Див. Guinn Batten. *The Orphaned Imagination. Melancholy and Commodity Culture in English Romanticism*. – Durham–London: Duke Uni Press, 1998, p. 93.

⁵² Ольга Кобилянська. *Слова зворушеного серця*, с. 172.

⁵³ Зигмунд Фрейд. *Женственность // Влечення і їх судьба*. – Москва, 1999, с. 262–263.

⁵⁴ 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

новели письменниці ще не зустрічалися, хоча перша згадка про поетку в листах Кобилянської припадає на 1891 рік.

⁵⁵ Фрідріх Ніцше. *Человеческое, слишком человеческое* // *Сочинения в двух томах*, т.1, с. 421.

⁵⁶ Там само, с. 415.

⁵⁷ Там само, с. 426.

⁵⁸ Фрідріх Ніцше. *Так казав Заратустра* // Фрідріх Ніцше. *Так казав Заратустра. Жадання влади*, с. 166.

⁵⁹ Там само, с. 57.

⁶⁰ Прикметно, що Кобилянська називала Євгенію Марліт «виховуючою німецькою повістяркою» (5, 240). Виховна тенденція пролизує моделі образотворення і самої Кобилянської.

⁶¹ Михайло Сосновський. *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, с. 267, 269.

⁶² Дмитро Донцов. *Поетка українського рісорджіменту: Леся Українка*. – Львів, 1922, с. 24, 19-20.

⁶³ 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.

⁶⁴ Микита Шаповал. *Шлях визволення. Суспільно-політичні нариси* // «*Нова Україна*». – Прага-Берлін, 1923, с. 33.

⁶⁵ Уперше повість надруковано у місячнику «Нова Україна» (Прага). Кобилянська згадує Шаповала як одного з тих, хто може поредагувати у «Новій Україні» її рукопис «Апостол черні» (5, 643).

⁶⁶ Пор.: «Ми повинні організуватись гармонійно, як армія, як машина, приладнана у своїх частинах, різноманітна в них і гармонійна в цілості» (Микита Шаповал. *Шлях визволення. Суспільно-політичні нариси*, с. 33).

⁶⁷ Ольга Кобилянська. *У пам'ятку її сороклітньої письменницької діяльності (1887-1927)*. Зладив Лев Когут. – Чернівці, 1928, с. 279.

⁶⁸ 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 репрезентують тут партію циганів, отже, чужинецьких зайдів, давала, на мою думку, – зауважує він, – авторці нагоду повести акцію роману в напрямі грандіозної боротьби всього села проти чужинців, селянську масу за рідну землю в великім стилі, а не тільки в вузьких рамках кримінальної події на тлі родинної, мужицьким інтересом викликаної 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).

⁶⁹ Олена Теліга. *Якими нас прагнете?* // *Слово і час*. – 1991, №6, с. 35.

⁷⁰ Мілена Рудницька. *Новий етап жіночого руху* // Мілена Рудницька. *Статті. Листи. Документи*. – Львів, 1998, с. 113.

⁷¹ Мілена Рудницька. *Українська дійсність і завдання жінки* // Мілена Рудницька. *Статті. Листи. Документи*. – Львів, 1998, с. 205–206.

⁷² Олена Теліга. *Якими нас прагнете?*, с. 37.

⁷³ Там само, с. 36.

Андрогин: гендерно-культурна утопія

¹ Фрідріх Ніцше. *Так казав Заратустра* // Фрідріх Ніцше. *Так казав Заратустра. Жадання влади*, с. 281.

² 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).

³ *French Philosophers in Conversation. Levinas, Schneider, Serres, Irigaray, Le Doeuff, Derrida*. Ed. by Raoul Mortley. – London and New York: Routledge, 1991, p. 75.

⁴ 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»: «українськість» і «жіночість» реалізується культурно, коли поєднується з «чужинцем» і «європейцем».

⁵ Ростислав Чопик. *Очікуючи його. Ольга Кобилянська: від царівни – до цезаревича* // *Переступний вік. Українське письменство на зламі 19-20 ст.* – Львів-Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998, с. 95.

⁶ Рукописний відділ Інституту літератури. Ф. 14, од. зб. 470, с. 69.

⁷ Ростислав Чопик. *Очікуючи його. Ольга Кобилянська: від царівни – до цезаревича*, с. 89.

⁸ Ольга Кобилянська. *Слова зворушеного серця. Щоденники. Автобіографії. Листи. Статті та спогади*, с. 218.

⁹ Ростислав Чопик. *Очікуючи його. Ольга Кобилянська: від царівни – до цезаревича*, с. 94.

¹⁰ Там само, с. 90.

¹¹ Осип Маковей. *Ольга Кобилянська (Літературно-критична студія) // Ольга Кобилянська в критиці та спогадах*, с. 60.

¹² Bidy Martin. *Woman and Modernity. The (Life)Styles of Lou Andreas-Salome*. – Ithaca-London: Cornell University Press, 1991, p. 151.

¹³ Іван Франко. *З останніх десятиліть XIX в. // Зібрання творів у 50-ти томах*. – Київ, 1984, т. 41, с. 524.

¹⁴ Іван Дзюба. *Кілька зіставлень. Читаючи Кобилянську // Сучасність*. – 1969, ч. 5, с. 65.

¹⁵ Там само, с. 67.

¹⁶ Ольга Кобилянська. *Апостол черні. Повість*. – Львів: Каменяр, 1994, с. 10.

¹⁷ Іван Дзюба. *Кілька зіставлень. Читаючи Кобилянську*, с. 62.

¹⁸ Helene Lange. *Altes und Neues zur Frauenfrage // Die Frau*, No. 2, 9 June 1895.

¹⁹ 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 Herminhouse and Magda Mueller. – Providence-Oxford: Berghahn Books, 1997.

²⁰ Richard von Krafft-Ebing. *Psychopatia Sexualis. With Especial Reference to the Antipathic Sexual Instinct. A Medico-Forensic Study*. Complete English-Language Edition – New York, 1998, p. 188.

²¹ Jay Prosser. *Second Skins. The Body Narratives of Transsexuality*. – Columbia University Press, 1998, p. 149.

²² Про еволюцію понять див. зокрема: Gert Hekma. «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, с. 213-239.

²³ Див. про це: Bidy Martin. *Woman and Modernity. The (Life)Styles of Lou Andreas-Salome*, p. 166.

²⁴ Elaine Showalter. *A Literature of Their Own. British Women Novelists From Bronte to Lessing*. – Princeton University Press, 1977, p. 280.

²⁵ Див. про це: Tania Modleski. *Feminist without Women. Culture and Criticism in a «Postfeminist» Age*. – New York-London: Routledge, 1991, p. 137.

²⁶ Про тенденційність Франкового редагування іншого твору Кобилянської – оповідання «Ідеї» – див.: Соломія Павличко. *Дискурс модернізму в українській літературі*. – Київ: Либідь, 1997, с. 76.

²⁷ 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.Santiago. *The Children of Oedipus. Brother-Sister Incest in Psychiatry, Literature, History and Mythology*. – New York: Libra Publishers, 1973; Marc Shell. *The End of Kingship. «Measure for Measure», Incest, and the Ideal of Universal Siblinghood*. – Baltimore-London: the Johns Hopkins University Press, 1988.

²⁸ Ольга Кобилянська. *Апостол черні*, с. 23-24.

²⁹ Ольга Кобилянська. *Слова зворушеного серця*, с. 195.

³⁰ Христя Алчевська. «Злет жіночої душі» // *Ольга Кобилянська в критиці та спогадах*, с. 175.

³¹ Там само.

³² Ольга Кобилянська. *Слова зворушеного серця*, с. 172.

«Кастрована» жінка: гендерне насильство

¹ Див.: Ellen Key. *Missbrauchte Frauenkraft*. – Paris: Albert Langen, 1898, p. 62.

² 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. Joeres and Mary J. Maynes. – Bloomington: Indiana University Press, 1986, p. 110-127.

³ 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.

⁴ Ростислав Чопик. *Очікуючи його. Ольга Кобилянська: від царівни – до цезаревича*, с. 109, 114.

⁵ Ольга Кобилянська. *Слова зворушеного серця. Щоденники. Автобіографії. Листи. Статті та спогади*, с. 75.

⁶ Там само, с. 73.

⁷ Там само, с. 58.

⁸ Marcia Ian. *Remembering the Phallic Mother. Psychoanalysis, Mod-*

ernism, and the Fetish. – Ithaca and London: Cornell University Press, 1993, p. 8-9.

⁹ «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 Галюсі належить святе слово “мама”» (Ольга Кобилянська. *Альманах у пам'ятку її сороклітньої письменницької діяльності (1887-1927)*, с. 230).

¹⁰ Осип Маковей. *Ольга Кобилянська (Літературно-критична студія) // Ольга Кобилянська в критиці та спогадах*, с. 57.

¹¹ Там само, с. 63.

¹² Ігор Панчук. *Моя бабуся // Ольга Кобилянська в критиці та спогадах*, с. 449.

¹³ Ольга Кобилянська. *Пресвятая Богородице, помилуй нас! // Ольга Кобилянська. Альманах у пам'ятку її сороклітньої письменницької діяльності (1887-1927)*, с. 34-35.

¹⁴ Richard von Krafft-Ebing. *Psychopatia sexualis*, p. 144.

¹⁵ Ростислав Чопик. *Очікуючи його. Ольга Кобилянська: від царівни – до цезаревича*, с. 113.

¹⁶ Ольга Кобилянська. *Пресвятая Богородице, помилуй нас!*, с. 39.

¹⁷ 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 образом чоловічого божевілля: «Відведений, до нікого словом не обзивався, лиш очі його великі, сірі, проникливі очі стратили свій вираз і виявили вічну темін у ма» (4, 505).

¹⁸ Топос саду-раю і Єву, мотив спокуси-любви зустрічаємо і в пізнішій повісті Кобилянської «Апостол черні».

¹⁹ Кейт Мілет. *Сексуальна політика*. – Київ: Основи, 1998, с. 96.

«Криза статі»:

погляд з іншого боку

¹ Ольга Кобилянська. *Апостол черні*. – Львів: Каменяр, 1994, с. 136.

² Осип Маковей. *Твори в двох томах*. – Київ: Дніпро, 1990, т. 1, с. 518.

³ Там само, с. 495.

⁴ Там само, с. 495.

⁵ Борис Грінченко. *На розпутті // Твори у двох томах*. – Київ: вид-во АН України, 1963, т. 2, с. 31.

⁶ Там само, с. 48.

⁷ Осип Маковей. *Твори в двох томах*, т. 2, с. 54.

⁸ Там само, с. 54.

⁹ Там само, с. 55.

¹⁰ Там само, с. 57.

¹¹ Там само, с. 60.

¹² Там само, с. 63.

¹³ Там само.

¹⁴ Там само, с. 64.

¹⁵ Там само, с. 69.

¹⁶ Там само, с. 71.

¹⁷ Стриндберг. *Избранные произведения в двух томах*. – Москва: Художественная литература, 1986, т. 2, с. 524.

¹⁸ Там само, с. 427.

¹⁹ Там само, с. 433.

²⁰ Чезаре Ломброзо. *Женщина преступница и проститутка // Генитальность и помешательство; Женщина преступница и проститутка; Любовь у помешанных. Сборник*. – Минск: Попурри, 2000, с. 320.

²¹ Стриндберг. *Избранные произведения в двух томах*, т. 2, с. 169.

²² Лу Андреас-Саломе. *Прожитое и пережитое. Воспоминания о некоторых событиях моей жизни // Иностранная литература*. – 2001, № 2, с. 194.

²³ Стриндберг. *Избранные произведения в двух томах*, т. 2, с. 166.

²⁴ Там само, с. 127.

²⁵ Тереза Турнерова. *Ольга Кобилянська // Ольга Кобилянська в критиці та спогадах*, с. 296.

²⁶ Станислав Пшибышевский. *Путь души // Полное собрание сочинений. Третье издание*. – Москва: Издание В.М.Саблина, 1910, т. 5, с.114.

²⁷ Там само, с. 179.

²⁸ Там само.

²⁹ Станислав Пшибышевский. *Пир жизни. Синагога Сатаны. Сумерки // Полное собрание сочинений*. – Москва: Издание В.М.Саблина, 1912, т. 6, с. 167.

³⁰ Там само, с.168.

³¹ Там само, с. 82.

³² Станислав Пшибышевский. *К психологии индивидуума // Полное собрание сочинений*, т.5, с. 91.

- ³³ Володимир Винниченко. *Спостереження непрофесіонала. Марксизм і мистецтво // Дзвін*, 1913, ч. 12, с. 478.
- ³⁴ Marta Wyka. *Przybyszewski – powieściopisarz // Stanisław Przybyszewski. W 50-ciecie zgonu pisarza*. Studia pod red. Hanny Filipkowskiej. – Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź, 1982, s. 82.
- ³⁵ Станислав Пшибышевский. *Пир жизни. Синагога Сатаны. Сумерки*, с. 160–161.
- ³⁶ Володимир Винниченко. *Записки Куртатого Мефистофеля. // Твори. Вид. друге*, 1928, т. 21, с. 65.
- ³⁷ 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.
- ³⁸ Ф. Ніцше. *Воля до влади*, N. 491, 489.
- ³⁹ Володимир Винниченко. *Записки Куртатого Мефистофеля*, с. 157.
- ⁴⁰ Walter Benjamin. *Charles Baudelaire. A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. – London–New York: Verso, 1997, с. 37.
- ⁴¹ Володимир Винниченко. *Записки Куртатого Мефистофеля*, с. 111.
- ⁴² Там само, с. 185.
- ⁴³ Там само, с. 46.
- ⁴⁴ Станислав Пшибышевский. *К психологии индивидуума // Полное собрание сочинений*, т. 5, с. 19.
- ⁴⁵ Там само, с. 68, 69.
- ⁴⁶ Володимир Винниченко. *Записки Куртатого Мефистофеля*, с. 20.
- ⁴⁷ Станислав Пшибышевский. *Пир жизни. Синагога Сатаны. Сумерки // Полное собрание сочинений*, т. 6, с. 175.

Замість висновків. Стаття і нація

- ¹ 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.
- ² David Glover and Cora Kaplan. *Gender*. – London–New York: Routledge, 2000, p. 42.
- ³ George L. Mosse. *Nationalism and Sexuality. Middle Class Morality and Sexual Norms in Modern Europe*. – Madison: University of Wisconsin Press, 1988, p. 80.
- ⁴ 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.
- ⁵ Anne McClintock. *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Context*. – New York–London: Routledge, 1995, p. 7, 14, 24.
- ⁶ Євген Маланюк. *Поезії в одному томі*. – Нью Йорк: Наукове товариство ім. Шевченка в Америці, 1954, с. 57.
- ⁷ І. Гончаренко. *Літературний імперіалізм Ернеста Сейєра // Літературно-науковий вісник*. – 1928, р. XXVII, т. ХСVI, кн. 7-8, с. 297.
- ⁸ Дмитро Донцов. *Сансара // Літературно-науковий вісник*. – 1928, р. XXVII, т. ХCV, кн. 2, с. 150, 154.
- ⁹ Дмитро Донцов. *Криза української літератури // Літературно-науковий вісник*. – 1923, р. XXII, т. LXXIX, кн. 4, с. 361.
- ¹⁰ 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. 11).
- ¹¹ 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).
- ¹² 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

1. Агеєва Віра. *Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації*. – Київ: Либідь, 1999.
2. *Автобіографія О. Маковея // Літературно-науковий вісник*. – 1925, т. 88.
3. Бачинський Юліян. *Україна irredenta // Українська суспільно-політична думка в 20 столітті. Документи і матеріали*. Упор. Т. Гуцчак і Р. Солчаник. – Сучасність, 1983, т. 1.
4. Білецький Леонід. *Три силуетки. Марко Вовчок – Ольга Кобилянська – Леся Українка*. – Вінніпег, 1951.
5. Вейнінгер Отто. *Георх Ібсен и его драматическая поэма «Пер Гюнт» (Об зротике, ненависти и любви, преступлении, идеи отца и сына)*. Пер. с немецкого под ред. С. Новгородцева. – Санкт-Петербург, 1909.
6. Винниченко Володимир. *Записки Кирпатового Мефістофеля // Твори. Вид. друге*. – 1928, т. 21.
7. Вітошинська Ольга. *Творчі взаємини Ольги Кобилянської з Лесею Українкою // Збірник на пошану Ольги Кобилянської (1863-1942)*. За редакцією О. Кисілівської-Ткач. – Мюнхен: Вид-во УВУ, 1991, т. 14.
8. Возняк В.О. *Про Ольгу Кобилянську. Нові матеріали. Роздуми. Знахідки*. – Київ: Дніпро, 1983.
9. Гончаренко І. *Літературний імперіялізм Ернеста Сейєра // Літературно-науковий вісник*. – 1928, р. XXVII, т. ХСУІ, кн. 7-8.
10. Горбач Анна-Галя. *Ольга Кобилянська і німецька література*. – Відбитка з Наукових Записок. – Мюнхен, 1967, т. XIV.
11. Горський В.С. *Історія української філософії. Курс лекцій*. – Київ, 1996.
12. Грицай Остап. *«Valse mélancolique». Слово привіту для Ольги Кобилянської в 40-ліття її творчості // Ольга Кобилянська. Альманах у пам'ятку її сороклітньої письменницької діяльності (1887-1927)*. Зладив Лев Когут. – Чернівці, 1928.
13. Гундорова Тамара. *Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація*. – Львів: Літопис, 1997.
14. Гундорова Тамара. *Проза А. Кримського і декадентство в українській літературі // Дивослово*, 1995, ч. 1.
15. Делез Жиль. *Нище*. Пер. с франц., послесловие и комментарии С.Л. Фокина. – Санкт-Петербург: АХІОМА, 1997.
16. Дзюба Іван. *Кілька зіставлень. Читаючи Кобилянську // Сучасність*. – 1969, ч. 5.
17. *Дневник Марии Башкирцевой*. Перевод под ред. Л.Я. Гуревич. – Санкт-Петербург – Москва: Издательство тов-ва М.О. Вольф, 1890.
18. Донцов Дмитро. *Звизнена слава (пам'яті Марії Башкирцевой) // Літературно-науковий вісник*. – 1925, р. XXIV, т. LXXXVI, кн. 1.
19. Донцов Дмитро. *Криза української літератури // Літературно-науковий вісник*, 1923, р. XXII, т. LXXIX, кн. 4.
20. Донцов Дмитро. *Партія чи орден. Об'єднання чи роз'єднання*. // *Книгозбірня «Вісника»*. – Львів, 1938, ч. 3 (9).
21. Донцов Дмитро. *Патріотизм // Квартальник Вісника*. – Львів, 1936, ч. 1(9).
22. Донцов Дмитро. *Поетка українського рїсорджїмента: Леся Українка*. – Львів, 1922.
23. Донцов Дмитро. *Саисара // Літературно-науковий вісник*. – 1928, т. ХCV, кн. 2.
24. *За красою. Альманах в честь Ольги Кобилянської*. Зібрав і видав Остап Луцький. – Чернівці, 1905.
25. Захер-Мазох Леопольд фон. *Венера у хутрі // Вибрані твори*. – Львів: Літопис, 1999.
26. *Збірник на пошану Ольги Кобилянської (1863-1942)*. За редакцією О. Кисілівської-Ткач. – Мюнхен: Вид-во УВУ, 1991, т. 14.
27. Зборовська Ніла. *Пришестя вічності*. – Київ: Факт, 2000.
28. Зборовська Ніла, Ільницька Марія. *Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків*. – Львів: Літопис, 1999.
29. Євшан Микола. *Критика. Літературознавство. Естетика*. – Київ: Основи, 1998.
30. Квітка Климент. *На роковини смерті Лесі Українки // Спогади про Лесю Українку*. – Київ, 1963.
31. Кобилянська Ольга. *Апостол черні*. – Львів: Каменярь, 1994.
32. Кобилянська Ольга. *Пресвятая Богородице, помилуй нас! // Ольга Кобилянська. Альманах у пам'ятку її сороклітньої письменницької діяльності (1887-1927)*. Зладив Лев Когут. – Чернівці, 1928.

33. Кобилянська Ольга. *Слова зворушеного серця. Щоденники. Автобіографії. Листи. Статті та спогади.* – Київ: Дніпро, 1982.
34. Кобилянська Ольга. *Твори в п'яти томах.* – Київ: Держлітвидав України, 1963.
35. Кобилянська Ольга. *Твори в трьох томах.* – Київ: Держлітвидав України, 1956.
36. Кобилянська Ольга. *Твори в двох томах.* – Київ: Дніпро, 1988.
37. Ковалевская С.В. *Воспоминания. Повести. К 125-летию со дня рождения.* – Москва: Наука, 1974.
38. Косач-Кривинюк Ольга. *Леся Українка. Хронологія життя і творчості.* – Нью-Йорк, 1970.
39. 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.
40. Кримський Агатангел. *«Царівна». Оповідання Ольги Кобилянської // Ольга Кобилянська в критиці та спогадах.* – Київ, 1963.
41. Ломброзо Чезаре. *Женщина преступница и проститутка // Генциальность и помешательство; Женщина преступница и проститутка; Любовь у помешанных. Сборник.* – Минск: Попурри, 2000.
42. 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. Могиланський Михайло. *Ольга Кобилянська. «Через кладку» // Ольга Кобилянська у критиці, спогадах.* – Київ, 1963.
50. Мулик-Луцик Юрій. *Духовний портрет Ольги Кобилянської (Психологічна 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 (1887-1927).* 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 Агатангела 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. Пшибышевский Станислав. *Путь души // Полное собрание сочинений. Третье издание.* – Москва: Издание Саблина, 1910, т. 5.
65. Пшибышевский Станислав. *Пир жизни. Синагога Сатаны. Сумерки // Полное собрание сочинений. Третье издание.* – Москва: Издание В.М.Саблина, 1912, т. 6.
66. Пшибышевский Станислав. *К психологии 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 Маковеєм. Із додатком листів Олени Пчілки та власних спогадів 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 Доцизов. 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 прагнуть? // 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 // Переступий вік. Українське письменство на зламі 19-20 ст.* – Львів – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998.
87. Шаповал Микита. *Шлях визволення. Суспільно-політичні париси*. – Прага–Берлін: Нова Україна, 1923.

88. Шаповал Микита. *Любий друже, Ольго Юліянівню // Ольга Кобилянська. Альманах у пам'ятку її сороклітньої письменницької 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 L.Cocalis and Kay Goodman. – Stuttgart: Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz, 1982.
98. Bidy 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. Boym 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, Le Doeuff, 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. Gillespiel. – 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 Antipathic 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, 2001.
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 Transsexuality*. – 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 Pshychoanalysis*. Ed. By Richard Feldstein and Judith Roof. – Ithaca–London: Cornell University Press, 1989.
147. Singer Linda. *Niezscbean 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 Mithology*. – 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 – powieściopisarz // Stanisław Przybyszewski. W 50-tecie zgonu pisarza*. Studia pod red. Hanny Filipkowskiej. – Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź, 1982.

Показчик понять

- Андрогин, -инність, -инний 17, 44–46, 55, 63, 73, 156, 168–171, 173, 174, 178, 181, 188, 199
 аполонізм, -івський 74, 77, 78, 81, 83, 85, 118, 149, 178, 183, 184, 199, 227, 235, 242
 аполонівська жінка 36, 39, 227
 аристократія, аристократизм 35, 110, 120, 136, 142, 151, 153, 161–166, 180, 188, 189, 191, 222, 225
 вихований 153
 боротьба
 з матір'ю 194
 з батьком 98
 статей 14, 212
 Вічне Повернення 12, 24, 230
 гностицизм 131, 216, 219
 гомосексуальність 16, 17, 43, 68, 145, 173
 гендер, гендерний 16, 22, 49, 63, 67, 98, 112, 136, 145, 154, 161–163, 165, 167, 169, 170, 181, 201–203, 211, 215, 218, 222, 223, 225, 226
 влада 224–226
 інверсія 103, 171, 198
 конфлікт 17
 символіка 224
 утопія 127, 226
 дарвінізм 127, 232, 238
 дискурс 9, 48, 51–53, 68, 106, 134, 156, 169
 гендерний 244
 еротичний 69, 71, 174, 176
 імперський 224
 колоніальний 224, 225
 мазохістський 122
 маскулінний 55
 меланхолійний 145
 модернізму 223
 народницький 80, 225
 нарцисичний 69
 національний 222, 223
 расовий 222
 діонісійство, діонісійський 12, 37–39, 41–43, 73, 74, 78, 81, 85, 105, 113, 118, 137, 147, 160, 178, 180, 184, 185, 195, 197, 220
 дружба 54, 55, 60, 64, 68, 70, 120, 138, 151, 154, 207, 212, 223
 еґо-ідеал 98, 173, 199
 емансипація 44, 46, 104, 158, 167, 210
 ✓ жіноча 10, 14, 95, 127, 150, 154, 204, 206, 211, 212
 чоловіча 209, 210, 211
 еротика, еротизм 23, 42, 48, 49, 67, 69, 74, 75, 108, 114, 131, 132, 143–145, 147, 217, 220
 естетизація 37, 42, 88, 89, 110, 123, 195
 жінка 63–65, 67
 кастрована 137, 138, 141, 142, 181
 каструвальна 105, 137, 138, 196, 199, 201
 жіноча дружба 63–65, 67
 жіноча сексуальність 86, 92, 105, 106, 108, 110–113, 129, 132, 144, 189, 226, 237
 жіноча спільнота 64, 134, 139, 150
 ідентичність 13, 14, 55, 99, 102, 126, 127, 135, 171
 гендерна 9, 17, 49, 63, 99, 149, 168, 169
 інвертована 55, 101
 культурна 15, 17
 маргінальна 9
 національна 9, 14, 17, 99
 інверсія статі 115, 175, 190, 203
 ініціація 87
 інтелігенція національна 160, 163–165
 інцест, -уальний 16, 147, 195, 214
 істерія 86, 100, 102, 104–106, 130, 190
 жіноча 101, 103, 189
 чоловіча 106
 істерична нарація 107
 істеричний текст 170
 кіч 144, 145
 комунікація 42, 50, 67, 73, 80, 194
 автокомунікація 72
 ідеальна комунікація 12, 48, 49, 51, 52, 54, 60, 61, 71, 73, 76, 78, 85, 227
 комунікативний розрив 72, 76, 81
 контекст 19, 41, 138, 202
 меланхолійний 10
 ніципівський 11
 психоаналітичний 11
 криза статі 128, 146, 161, 204, 226, 245
 культура 10
 висока 16, 32, 110, 126, 154, 173, 178, 226, 227
 мілітарно-маскулінна 32, 227
 модерна 14, 226
 патріархальна 9, 49, 75
 фемінна 12, 17, 110, 154
 лаканівське „Образне” 188
 лаканівське „Реальне” 188
 лімінальність, -ний 13, 15, 22, 147, 224
 мазохізм 17, 48, 86, 109, 110, 116–118, 122–124, 145
 мазохізм жіночий 106, 110, 120, 122
 мазохістська образність 110, 115
 мазохістський еротизм 116, 117
 мазохістський суб'єкт 112, 118, 119, 125
 мати-виховник, -ателька 154, 187, 188, 195
 материнство набуте versus біологічне 183
 материнський інстинкт 187, 191, 195–197
 материнський образ 144, 148, 171, 173, 187
 матриархат 194
 меланхолія 11, 17, 35, 70, 105, 106, 116, 126, 128, 145–149, 154, 173, 186, 218, 22, 227
 меланхолійна ментальність 14
 міт 29, 61, 71, 74, 81, 83, 150, 154, 189, 227
 модерна національна свідомість 11, 16, 25, 71, 224
 модерна пація 14, 147, 152, 153, 162, 226
 модерний суб'єкт (індивід) 40, 152, 213, 220, 221
 модернізм 11, 14, 16, 17, 22, 25, 26, 32, 36, 81, 86, 122, 160, 178, 217, 221, 242
 паратив 10, 12, 49, 74
 жіночий паратив 27, 73, 85
 народництво 19, 22, 147, 208
 нарцисизм 17, 48, 86, 89, 90, 107, 109, 120, 123, 134, 143, 146, 148
 жіночий нарцисизм 88, 90, 91, 109
 німфоманія 134
 образність 88, 123
 демонічна 87
 іконічна 88
 постколоніальна 91
 садомазохістська 112, 114
 патріархальність 13, 31, 33, 43, 62, 68, 162, 172, 197, 206
 перверсія і перверсивність 17, 26, 27, 48, 123, 168, 214, 242
 платонізм 12, 48, 49, 53, 58, 234
 побратимство 41, 62, 91, 165
 психоаналіз 79, 101, 106, 107, 123, 132, 170, 199, 200
 раю топос 200
 репрезентація 14, 124
 роман 47, 55, 60, 66, 68, 138, 140, 160, 209

- епістолярний 13
жіночий платонічний 12, 48, 49, 56, 67, 85, 150, 160, 165
інтертекстуальний 12, 55
роман виховання 56, 150, 152
романс 60, 160, 226
сексуальність 13, 23, 30, 48, 50, 64, 105, 108, 116, 132, 167, 173, 223
гетеросексуальність 64, 149, 169
гомосексуальність 148, 149, 168, 169, 173, 174, 178
трансесексуальність 168
соціокультурний закон (порядок) 11, 101, 188
сублімація 37, 59, 62, 94, 134, 136, 137
утопія 12, 52, 53, 73, 74, 76–78, 80, 118, 127, 156, 164, 165, 180, 218, 226, 227
фемінізація (чоловічої статі, модерної свідомості) 43, 151, 182
✓ фемінізм 11, 14, 26, 46, 48, 96, 178, 181, 211, 237
фемінність 31, 32, 108, 110, 175, 223
інвертована 167
культуростворча 227
фетиш, фетишизм 17, 68, 80, 116, 137, 141, 162, 169, 170, 178, 188, 200, 202, 209
філія 55, 56, 127, 164, 165, 173
функція репродуктивна versus виховна 190
чуттєвість 26, 95, 99, 101, 118, 129, 136, 140, 148, 151, 152, 176, 190, 205, 207–209, 237
перверсивна 116
садомазохістська 110
«будуччина», «будучність» 12, 25, 35, 38, 44, 56, 128, 138, 144, 147, 152, 153, 159, 162, 163, 230
«гарний сильний мужчина» 99, 111
«гола душа» 220
«вища» культура 12, 17, 25, 31–33, 42, 127, 153, 161, 180, 242
«вищий» чоловік 24, 102, 120, 143, 159
«літературний імперіалізм» 225
«мала» література 21, 22
«матірня мова» 10, 14, 15, 18
«мужик», «мужицтво» 32, 33, 35, 44, 45, 142, 147, 160–167, 171–175, 178, 180, 204, 222
«німеччина» 13, 18, 20, 63, 70, 187
«нова жінка» 11, 13, 18, 36–38, 40–42, 46, 49, 64, 89, 146, 148, 151, 155, 180, 182, 185, 223, 227
«полудце» 32, 33, 36, 38, 41, 113, 121, 161
«тотальний суб'єкт» 118
«третя статья» 190
«уранії» 168
«фалічна мати» 187, 188
«хора» 79
«чужинець» 128, 244, 245
Also sprach Zarathustra 157
Aus gütter Familie 129
Das Liebesleben in der Natur 23, 131
Das Buch der Frauen 130, 131
Das Liebesleben der Pflanzen 132
Das Dritte Geschlecht 132
Dichterheim 139
Die Frau 166
Die Morgenseele 207
ein lachender Löwe 204, 207
femina melancholica 11, 227
femme fatale 108, 227
Freie Bühne 131
Friedrichshagen 130, 131, 213, 215
Gesellschaft 22, 23
Geschlecht und Kunst 132
Geschlecht und Character 132
hystericos 105
ins Blaue 50, 53, 73, 77, 79
Kleinrussische Novellen 28
mannish woman 227
mater patriae 155
Neue Deutsche Berliner Rundschau 23
Neue Zeit 22, 27
perversio sexus 167
sensitiva amorosa 215
suspense 123
transmutio sexus 167, 168
Übermensch 157, 159
Überkompensation 136
Unzeitgemässe Betrachtungen 23
Vorwärts 22
Zur Psychologie der Frau 131

Показчик імен

- Агамемнон 71, 72, 184
Адам, Георг (1874-?), німецький популяризатор слов'янських літератур, перекладач, лікар 32, 232
Алчевська, Христина (1882-1939), українська письменниця 25, 26, 64, 67, 175, 247
Альтенберг, Петер (1859-1919), австрійський письменник 22
Антигона 83, 84
Аполон 33, 38, 63, 71, 75, 81, 83, 118, 183, 200, 227
Арагон, Луї (1897-1982), французький письменник 105
Арендт, Ганна (1906-1975), німецько-американський філософ 12, 228
Арістотель (384-322 до Р.Х.), давньогрецький філософ 11, 146, 258
Атена 71, 183, 184
Банг, Герман (1857-1912), датський письменник 22
Бар, Герман (1863-1934), австрійський письменник і критик 22
Барвінський, Олександр (1847-1927), український критик і журналіст 172
Батлер, Юдит 149, 243
Баумер, Гертруда (1873-1954), німецька феміністка 167, 182
Башкирцева, Марія (1860-1884), французька малярка українського походження 131–134, 226, 241
Бачинський, Юліан (1870-?) – український політичний діяч 25, 231
Беклін, Арнольд (1827-1901), німецький маляр 144
Белау, Гелен (1859-1940), німецька письменниця-феміністка 41
Бельше (Boelsche), Вільгельм (1861-1939), німецький письменник, видавець 23, 130, 131, 232
Берг, Лео (1862-1908), германіст, критик 198
Берсані, Лео 123, 240
Бертон, Роберт (1577-1640), англійський вчений, письменник, священник 146, 238, 243
Бодлер, Шарль (1821-1867), французький поет 11, 226
Бойм, Светлана 70, 236
Бокль, Томас Генріх (1821-1862), англійський історик і соціолог 166
Бретон, Андре (1896-1966), французький поет 105
Брод, Макс (1884-1968), австрійський письменник 21
Бронте, Емілі (1818-1848), англійська письменниця 46

- Бронте, Шарлота (1816-1855), англійська письменниця 66
- Вайнінгер, Отто (1880-1903), австрійський філософ і психолог 126, 132, 238
- Вайлд, Оскар (1854-1900), англійський письменник 68-70, 170, 235
- Вестфаль, Карл Фрідріх Отто (1833-?), німецький психіатр 168
- Вика, Марта 217, 250
- Винниченко, Володимир (1880-1951), український письменник 36, 52, 195, 214, 216-221, 250
- Вілле, Бруно (1860-1928), німецький поет і філософ 130
- Вітмен, Волт (1819-1892), американський поет 235
- Вітошинська, Ольга 228
- Вольцоген, Ернст (1855-1934), німецький письменник, автор роману „Третя стаття” (1899) 132
- Воркер, Мері (1832-1919), англійська суфражистка 64
- Вулф, Вірджинія (1882-1941), англійська письменниця 45, 46, 49, 55, 63, 86, 139, 169, 170, 233, 235
- Гавптман, Гергарт (1862-1961), німецький письменник 22, 150
- Гаггард (Haggard), Генрі Райдер (1856-1925), британський романист 223
- Галіп, Теодот (1873-1943), буковинський письменник 241
- Гамсун, Кнут (1859-1952), норвезький письменник 22
- Гансон, Ола (1860-1925), датський журналіст і письменник 130, 215
- Гарт, Генріх (1855-1906), німецький письменник 130
- Гарт, Юліус (1859-1930), німецький письменник 130
- Гейерштам, Густав (1858-1909), шведський письменник 22
- Гесіод (8-9 ст. до Р.Х.), давньогрецький поет 83
- Гея 83
- Гіляров, Олексій (1855-1938), український філософ 49
- Гільдегарда Бінгенська свята (1098-1179), німецька абатиса, містик 11
- Гіршфельд, Магнус (1868-1935), німецький сексолог 168
- Гоголь, Микола (1809-1952), російський і український письменник 86, 236
- Гольц, Арно (1863-1929), німецький письменник 22
- Горбач, Анна-Гая 66, 139, 235, 243
- Грицай, Остап (1881-1954), український журналіст і письменник 154, 218, 244, 250
- Грінченко, Борис (1863-1910), український письменник 208, 249
- Грушевський, Михайло (1866-1933), український історик 228, 230
- Гюйо, Жан Марі (1854-1888), французький філософ 225
- Гарборг, Арне Евенсен (1851-1924), норвезький письменник 22
- Гваттарі, Фелікс, французький філософ 21, 112, 229
- Георге, Стефан (1868-1933), німецький поет 42, 233
- Гловер, Девід 223, 250
- Гудман, Кей 182, 247
- д'Аннунціо, Габрієле (1863-1938), італійський письменник 42
- Далі, Сальвадор (1904 р.н.), іспанський маляр 105
- Двордс, Амелія 64

- Дельоз, Жиль (1945 р.н.), французький філософ 21, 112, 229, 230
- Демель, Ріхард (1863-1920), німецький поет 130, 131
- Дерріда, Жак (1930 р.н.), французький філософ 137, 242
- Джякометті, Альберто (1901-1966), швейцарський скульптор і художник 105
- Джойс, Джеймс (1882-1941), ірландський письменник 122
- Дзюба, Іван 165, 166, 246
- Дідро, Дені (1713-1784), французький письменник 47
- Діоніс 24, 33, 35, 36, 38, 39, 81, 118, 183, 200, 230
- Дойч, Гелен (1884-1882), американський психоаналітик 183, 247
- Дом, Гедвіг (1833-?), німецька феміністка радикального спрямування 41, 110, 182
- Донцов, Дмитро (1883-1973), український публіцист, літературний критик і політик 152, 153, 189, 225, 226, 244, 251
- Драгоманов, Михайло (1841-1895), український публіцист, історик, громадський діяч 52
- Дуглас, Альфред Брюс (1870-1945), англійський поет 68
- Ебнер-Ешенбах, Марія (1830-1916), австрійська письменниця 22
- Егіст 72
- Едмонд, Род 251
- Електра 92
- Еліот, Джордж (1819-1880), англійська письменниця 64
- Елліс, Гевелок (1859-1939), англійський психоаналітик і сексолог 182, 233
- Есхіл, давньогрецький поет-драматург 83
- Евшан, Микола (1889-1919), український літературний критик 25, 26, 153, 230
- Ефремов, Сергій (1876-1939), український історик літератури і політик 113, 236
- Забужко, Оксана 91, 237
- Заратустра 24, 35, 36, 38, 40, 41, 110, 112, 126, 127, 129, 151, 156-159, 220, 230, 231, 240, 245
- Захер-Мазох, Леопольд фон (1836-1895), австрійський письменник 90, 116-118, 123, 237, 239
- Зборовська, Ніла 17, 234, 236
- Ібсен, Генрік (1828-1906), норвезький письменник 150, 198
- Ірігарей, Люс (1930 р.н.), французько-бельгійська феміністка 75, 158, 236
- Касандра 53, 71-73, 81-85, 183, 184, 227
- Каутський, Карл (1854-1938), німецький соціал-демократ 27
- Кафка, Франц (1883-1926), австрійський письменник 21
- Квітка, Климент (1880-1953), український фольклорист, чоловік Лесі Українки 60, 65, 71, 73, 74, 80, 88, 104, 119, 231, 234, 236, 240
- Квітка-Основ'яненко, Григорій (1778-1843), український письменник 97, 237
- Кей, Елен Кароліна Софія (1849-1926), шведська феміністка і педагог 181, 182, 247
- Кеплен, Кора 223, 250
- Кертбені, Карл Марія (1824-1882), німецький письменник 169
- Кіплінг, Редьярд-Джозеф (1865-1936), англійський письменник 155, 235

- Клайн, Мелані (1882-1960), англійський психоаналітик 148
- Клімт, Густав (1862-1918), австрійський маляр 144
- Клітемнестра 72, 184
- Коббе, Френсіс П. 64
- Кобилянська, Марія (1837-1906), мати Ольги Кобилянської 10, 98, 187
- Кобилянська, Ольга (1863-1942), українська письменниця 9-76, 85, 88-98, 100-103, 108-150, 153-211, 214, 218, 222, 225-251
- Кобилянський, Володимир (1877-1909), брат Ольги Кобилянської 164, 172, 173
- Кобилянський, Максиміліан (Макс) (1858-1920), брат Ольги Кобилянської 98, 133, 134
- Кобилянський, Олександр (1875-1933), брат Ольги Кобилянської 128
- Кобилянський, Юліан (1859-1922), брат Ольги Кобилянської
- Кобилянський, Юліан (1825-1912), батько Ольги Кобилянської 98, 134, 172, 228
- Кобринська, Наталя (1855-1920), українська письменниця, феміністка 187, 237
- Ковалевська, Софія (1850-1891), російський математик 57, 131, 132, 182, 234, 241
- Когут, Лев 240, 244, 251
- Конрад, Джозеф (1857-1924), англійський письменник 223, 250
- Косач, Лариса, див. Леся Українка 58, 61, 63, 65, 103, 234
- Косач-Кривинюк, Ольга (1877-1945), сестра Лесі Українки 44, 66, 234, 235
- Косач, Оксана (1882-1975), сестра Лесі Українки 104
- Косач, Петро (1841-1909), батько Лесі Українки 228
- Костецький, Ігор (1913-1983), український письменник 48, 70, 233
- Кохановська, Августа (1963-1927), українська художниця, товаришка Ольги Кобилянська 64, 67
- Коцюбинський, Михайло (1864-1913), український письменник 119, 192
- Крафт-Ебінг, Річард (1840-1902), німецький психіатр 116, 117, 132, 167-169, 173, 200, 239, 246, 248
- Кримський, Агатангел (1871-1942), український вчений-схознавець, письменник 26, 27, 92, 113, 119, 228, 230, 238
- Крістева, Юлія (1941 р.н.), французький філософ і психоаналітик 11, 12, 148, 228, 243
- Куліш, Пантелеймон (1819-1897), український письменник 97, 224
- Лакан, Жак (1901-1981), французький психоаналітик 126
- Ланге, Гелен (1848-1930), німецька феміністка 166, 167, 182, 246
- Лефлер-Едгрен, Анна Шарлота (1849-1892), шведська письменниця 57, 131, 132, 234
- Лівайн, Філіппа 63, 235
- Лі, Йонас (1833-1908), норвезький письменник 22
- Ломброзо, Чезаре (1835-1909), італійський психіатр і криміналіст 182, 183, 212, 249
- Луцький, Остап (1883-1941), український поет і громадський діяч 25, 26, 109, 119, 128, 171, 228, 240, 251
- МакКлінток, Енн 86, 224, 236, 251
- Маковей, Осип (1867-1925), укра-

- їнський письменник 20-24, 26-28, 32, 44, 51, 59-62, 64, 67, 82, 97, 109, 113, 115, 116, 119, 128, 130, 132, 133, 138, 139, 141, 142, 149, 150, 157, 163, 171, 172, 189-191, 204-212, 228-235, 239, 242, 245, 246, 248, 249
- Маланюк, Євген (1887-1968), український поет 153, 154, 224, 225, 251
- Маргольм, Лавра (1854-1900), датсько-німецька письменниця, критик і перекладач 129-132, 181, 182, 184, 189, 190, 198, 215, 241
- Марліт, (Євгенія Іов) (1825-1887), німецька романістка 56, 66, 139, 241, 243, 244
- Мартін, Вайлет Флоренс (псевдонім Мартін Росс) (1862-1915), ірландська романістка, співавторка Е. Сомервіль 64
- Мейнард, Констанс 64
- Мейрінк, Густав (1868-1932), австрійський письменник 21
- Менсфілд, Нік 122, 125, 240
- Мердер, Герберт 46, 233
- Мержинський, Сергій (1870-1901), близький друг Лесі Українки 59, 60, 74, 230
- Метерлінк, Моріс (1862-1949), бельгійський письменник-символіст 22
- Мілет, Кейт 202, 248
- Мірошніченко, Лариса 73, 236, 239
- Мічел, Жульєт 107, 238
- Мобіус, Пауль Юліус, німецький фізіолог і невропсихіатр початку 20 ст. 182
- Могилянський, Михайло (1873-1942), український письменник 43, 233
- Модлескі, Таня 56, 234, 247
- Мойра 80, 83, 84, 187
- Моссе, Жорж Л. 223, 233, 250
- Мулик-Луцик, Юрій 136, 242
- Науман, Густав, німецький культуролог кінця 19 ст. 132
- Неєра (Шуккарі, Анна-Радіус) (1846-1918), італійська письменниця 128, 190
- Нечуй-Левицький, Іван (1838-1918), український письменник 87, 88, 236
- Ніцше, Фрідріх (1844-1900), німецький філософ 12, 23, 24, 26, 28, 29, 33, 37-39, 104, 107, 108, 110-112, 119, 120, 122, 126, 127, 129, 135, 137, 138, 151-153, 156, 157, 159, 185, 189, 193, 208, 216, 221, 222, 226, 229, 230-233, 238-240, 242, 244, 245, 250
- Окуневська, Ольга (1875-1960), піаністка, товаришка Ольги Кобилянської 64
- Окуневська, Софія (1865-1926), лікарка, товаришка Ольги Кобилянської 102, 150, 187
- Ольжич, Олег (1907-1944), український поет 153
- Остін, Джейн (1775-1817), англійська письменниця 46
- Павлик, Михайло (1853-1915), український письменник і громадський діяч 20, 119, 157
- Павличко, Соломія (1958-1999), українська письменниця, критик і перекладач 17, 20, 48, 229, 233, 235, 238, 247
- Павлишин, Марко 232, 238, 239
- Панчук, Ігор, онук Ольги Кобилянської 196, 248
- Парнок, Софія (1885-1933), російська поетеса-лесбійка 69
- Пауль, Адольф, німецький критик початку 20 ст. 130
- Пачовський, Василь (1875-1942), український поет 224

- Платон (427-347 до Р.Х.), давньогрецький філософ 49–55, 58, 63, 112, 126, 215, 233, 235
- Плющ, Олексій (1887-1907), український письменник 26, 52
- Пруст, Марсель (1871-1922), французький письменник 122
- Пуанкаре, Жюль Анрі (1854-1912), французький математик 57
- Пчілка, Олена (1849-1930), українська письменниця, мати Лесі Українки 52, 80, 104, 231
- Пшибишевський, Станіслав (1868-1927), польський письменник 22, 130, 131, 195, 214–221, 226, 249, 250
- Райк, Теодор (1888-1969), учень Фрейда 123, 240
- Ранк, Отто (1884-1939), німецький психоаналітик 148, 243
- Ре (Ree), Пауль (1847-1901), німецький філософ, приятель Ніцше 110
- Ревентлов, Францішка (1871-1918), німецька письменниця 128, 131
- Рільке, Райнер Марія (1875-1926), австрійський письменник 108, 181
- Ройтер, Габріела (1852-1941), німецька письменниця 41, 128, 129, 190
- Росс, Ендрю 238
- Рудницька, Мілена (1892-1976), українська феміністка 58, 155, 234, 245, 251
- Рунге, Макс (1849-1909), німецький гінеколог 182
- Руссо, Жан Жак (1712-1778), французький письменник і філософ 47
- Сайденом, Томас 105
- Саломе-Андреас, Лу (1861-1937), письменниця, психоаналітик 41, 106–110, 112, 131, 157, 163, 169, 213, 229, 138, 239, 246, 249
- Сатана 215, 217, 221
- Сімкоз, Едіт (1844-1901), феміністка, реформатор, компаньйонка Джордж Еліот 64
- Сімович, Василь (1880-1942), український філолог, історик літератури 221, 231
- Смаль-Стоцький, Степан (1859-1938), український філолог, професор 128, 154, 240, 251
- Сократ (близько 470-399 до Р.Х.), давньогрецький філософ 50, 52, 54, 55, 63
- Сомервіль, Едіт (E. Osborne) (1858-1949), авторка популярних романів у співтворстві з Мартін Росс 64
- Сосновський, Михайло 152, 244
- Софокл (497 або 495-406 до Р.Х.), давньогрецький поет-драматург 83, 84
- Стайн, Гертруда (1874-1946), американська письменниця 55
- Стефанік, Василь (1871-1936), український письменник 26, 52, 56, 64, 119, 139
- Стівенсон, Роберт Луї (1850-1894), англійський письменник 223
- Стріндберг, Август (1849-1912), шведський письменник 22, 130, 198, 211–214, 226, 249
- Теліга, Олена (1907-1942), українська поетеса 155, 245
- Тернер, Віктор (1920 р.н.), американський антрополог 12, 13, 228
- Товкачевський, Андрій (1886-?), український філософ і публіцист 153
- Тодоров, Петко (1879-1916), болгарський письменник 52, 64

- Токлас, Аліс Б., секретарка і компаньйонка Г. Стайн 55
- Турнерова, Тереза (1863-1951), чеська письменниця і перекладач 28, 214, 231, 249
- Українка, Леся (1871-1913), українська письменниця 12, 13, 18, 19, 26, 27, 37, 41–80, 83–85, 88, 92, 103, 104, 114, 119, 144, 150–152, 160, 161, 164, 165, 171, 176, 180, 183, 187, 189, 198, 226–231, 234, 236, 237, 239, 243
- Ульріхс, Карл Генріх (1825-1895), німецький сексолог 168
- Устиянович, Ольга, товаришка Ольги Кобилянської 64, 66
- Федькович, Юрій (1834-1888), український письменник 19, 20
- Франк, Август, німецький природодослідник кінця 19 ст. 132
- Франко, Іван (1856-1916), український письменник 19, 26, 52, 56, 64, 119, 151, 157, 163, 171, 189, 228–231, 240, 246, 247
- Фройд, Зигмунд (1856-1939), австрійський психоаналітик 10, 23, 106–108, 117, 123, 132, 146, 147, 149, 173, 175, 183, 199, 200, 226, 238, 243
- Хоткевич, Гнат (1877-1942), український письменник 16, 119, 228, 229, 251
- Цветаєва, Маріна (1892-1941), російська поетеса 69, 70, 236
- Целан, Пауль (1920-1970), німецький поет 21
- Цеткін, Клара (1857-1933), німецька соціал-демократ, феміністка 237
- Чопик, Ростислав 160, 161, 200, 245, 246, 247
- Шановал, Микита (Сріблянський М.) (1882-1932), український соціолог і критик 153, 228, 230, 231, 244
- Шарко, Жан Мартін (1825-1893), французький невропсихопатолог, лікар 105
- Шлаф, Йоганн (1862-1941), німецький письменник 22
- Шлегель, Август Вільгельм фон (1767-1845), німецький культуролог і критик 47
- Шлюпманн, Гайда 229
- Шовалтер, Елсн 169, 234, 247
- Штокер, Гелен (1869-1943), німецька феміністка 229
- Якобсен, Єнс Петер (1847-1885), датський письменник 22, 239

Наукове видання

Тамара Гундорова

Femina melancholica

Стать і культура
в гендерній утопії Ольги Кобилянської

Серія «Критичні студії»
В и п у с к 2

Редакція
Лариси Кислок

Художник серії
Ярослав Гаврилюк

Технічна редакція
Майї Притикиної

Комп'ютерна верстка
Тамари Масленнікової

Коректор
Ірина Гонсалес



Підписано до друку 19.07.2002. Формат 60x90/16.
Гарнітура «Петербург». Папір «сальма-бук».
Друк офсетний. Фіз.-друк. арк. 17,0.
Умовн. фарбовідб. 17,56. Обл. вид. арк. 16,6.

СП «Часопис «Критика»». 01001 Київ-1, а/с 255.
Свідоцтво про реєстрацію КВ 2690 від 21.04.97.

Віддруковано в ОП «Житомирська обласна друкарня»
з готових діапозитивів замовника.
10014 Житомир, вул. М.Бердичівська, 17. Зам. 245.