

**Міністерство освіти і науки України**  
**Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя**  
**Навчально-науковий інститут філології, перекладу та журналістики**  
**Кафедра української літератури, методики її навчання та журналістики**

Середня освіта (Українська мова та література)

014.01 Середня освіта (Українська мова та література)

**КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА**  
на здобуття освітнього ступеня магістра

**ГЕНДЕРНА ПРОБЛЕМАТИКА ПОВІСТЕВОЇ ПРОЗИ**  
**О. КОБИЛЯНСЬКОЇ («ЛЮДИНА», «ЦАРІВНА»,**  
**«У НЕДІЛЮ РАНО ЗІЛЛЯ КОПАЛА»)**

Студентки **Мотички Світлани Василівни**

**Науковий керівник –**  
кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури, методики її навчання та журналістики **Н. І. Михальчук;**

**Рецензенти –** професор кафедри української літератури, методики її навчання та журналістики **В. П. Хархун;**  
кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови та методики її навчання **С. В. Зінченко;**

Допущено до захисту

завідувач кафедри – доктор пед. наук,  
професор **Ю. І. Бондаренко**

Ніжин – 2021

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>3</b>
<b>Розділ 1. Феміністична критика та гендерні студії: теоретико-методологічний аспект.....</b>	<b>7</b>
1.1. Гендер, основні гендерні кодифікати, гендерні студії.....	7
1.2. Гендерні літературознавчі студії.....	12
1.3. Творчість О. Кобилянської крізь призму гендерного підходу: інтерпретаційна парадигма.....	24
<b>Розділ 2. Корекція традиційних гендерних ролей у повістях О. Кобилянської «Людина», «Царівна», «У неділю рано зілля копала...».....</b>	<b>31</b>
2.1.Опозиція «фемінне»-«маскулінне»: жіноча сила – чоловіча слабкість.....	31
2.2. Концепт «Жіноче тіло» як моделювальна категорія .....	48
2.3. Ніцшеанські інтенції прози О. Кобилянської .....	60
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>77</b>
<b>ЛІТЕРАТУРА.....</b>	<b>83</b>

## ВСТУП

Вивчення творчості О. Кобилянської триває вже понад століття. Серед відомих дослідників можемо назвати О. Бабишкіна, Н. Томашука, В. Вознюка. С. Павличко, Н. Зборовську, М. Павлишина та ін..

С. Павличко зазначає, що Кобилянську вабила романтична надлюдина, але в баченні письменниці вона була жінкою. Дослідниця говорить про „негативність” чоловічих персонажів письменниці, що проявляється в їх безхарактерності та слабкості волі. Н. Зборовська аналізує творчість письменниці з психоаналітичного погляду. Вона поділяє творчість Ольги Кобилянської на дві частини: несвідому материнську і свідому батьківську. „Перша – виразно автобіографічна, де образно втілюється її еротичне життя, внутрішньо психологічні проблеми, виявляється їх меланхолійний пафос, який відсилає до материнського німецького коду. Другу – характеризує стиль поважної письменниці, що означає утвердження українського батьківського коду”. М. Павлишин пропонує позбавитися ідеологічних шаблонів і таким чином „відкрити шлях для читань прискіпливих, чуйних до нюансів, відкритих до багатьох інтерпретаційних моделей”. Дослідник, мотивуючи вчинки героїв, вказує на зв'язок із теорією Дарвіна та ідеями Ніцше. Т. Гундорова, аналізуючи у творах Ольги Кобилянської тип «нової жінки» в культурному контексті, зазначає що письменниця „далека від того, щоб закріплювати за „природою” суто жіночу символіку, а „цивілізацію” наділяти чоловічими ознаками”. Дослідниця наголошує, що Ольга Кобилянська бачить жінку-матір виконавицею особливої культурної ролі й „заперечує тип жінки-ляльки, яким милувалися письменники-чоловіки у класичній українській літературі”. Сучасні дослідники намагаються виявити у творчості Ольги Кобилянської нові, актуальні риси.

Тому саме в їхніх працях можна знайти аналіз гендерних особливостей у прозі письменниці. Дослідження гендерних стосунків та їх висвітлення у літературі, спостереження за суперечністю розуму та почуттів, поверненням до природи героїв творів Ольги Кобилянської та їх гонитва за новими

враженнями є одним з важливих чинників цілісного розуміння ідейно-естетичної концепції письменниці та культурних і соціальних умов, в яких вона творила. Наше завдання полягає в дослідженні корекції гендерних ролей у творчості О. Кобилянської.

**Актуальність** теми дослідження зумовлена необхідністю теоретичного осмислення гендерної проблематики, яка досить різновекторно досліджена в літературознавстві, вироблення методологічного підходу до аналізу художніх текстів як гендерно забарвлених, також потребою у визначенні засобів конструювання гендерної ідентичності.

**Об'єкт дослідження** – є повісті О. Кобилянської «Людина», «Царівна», «У неділю рано зілля копала...»

**Предметом дослідження** є моделі жіночих характерів у цих творах.

**Мета** дослідити особливості переосмислення О. Кобилянською традиційних гендерних ролей та моделювання образу «нової жінки» у її творчості.

Досягнення мети передбачає виконання таких **завдань**:

- проаналізувати основні гендерні літературознавчі студії та визначити гендерні кодифікати;
- проаналізувати гендерні підходи до вивчення творчості О. Кобилянської, укласти інтерпретаційну парадигму досліджуваної проблеми;
- дослідити специфіку «жіночої літератури» другої половини XIX початку XX століття;
- проаналізувати гендерну проблематику у творчості О. Кобилянської;
- з'ясувати особливості моделювання образу «нової жінки» у прозі письменниці.

**Наукова новизна** полягає у спробі системного аналізу гендерної проблематики та образу «нової жінки» в у творчості О. Кобилянської.

**Теоретико-методологічною основою магістерської роботи є:** праці вітчизняних та зарубіжних теоретиків, які визначають сутність та специфіку гендерних літературознавчих студій та основні гендерні кодифікати (Васютинський В. Чоловіче або жіноче, чи і чоловіче, і жіноче? / В. Васютинський // Психолог. – 2003. – № 35. Веретельник Р. Стаття і гендер в історії та літературі. / Роман Веретельник // Книжник-review. – 2002. – № 23(56). – С. 7-8. С. 5-8. Гончар Ю. Гендерний аспект сучасного українського літературознавства Мистецько-літературний портал Захід-Схід. – № 7. – 2009. Зборовська Ніла (Ільницька Марія) Феміністичні роздуми: На карнавалі мертвих поцілунків – Л.: Літопис, 1999 . – 336 с. – Режим доступу та ін.), історико-літературознавчі дослідження творчості О. Кобилянської в контексті української та європейської ранньомодерністичної практики (В. Агеєвої, Н. Зборовської, Т. Гундорової, М. Павлишина, В. Хархун).

У роботі використано спостереження аналіз, синтез як загальнонаукові методи, поетикальний підхід до аналізу текстів О. Кобилянської історико-порівняльний метод при визначенні специфіки образу «нової жінки» у творчості О. Кобилянської. Методологічною основою прочитання повістєвої прози О. Кобилянської є феміністична критика та гендерні студії.

Результати магістерської роботи **апробовні** на таких конференціях: Арватівські читання – 2021 та II Міжнародна студентська наукова конференції «Концепт науки XXI: СТРАТЕГІЇ, МЕТОДИ ТА НАУКОВІ ІНСТРУМЕНТИ»

За результатами магістерського дослідження опубліковано тези:

1. Гендерні студії: теоретико-літературний аспект. Арватівські читання – 2021: збірник тез доповідей Всеукраїнської студентської науково-практичної інтернет-конференції, 21 квітня 2021 р. м. Ніжин;
2. Мотичка Світлана Василівна. «Творчість о. Кобилянської крізь призму гендерного підходу». II Міжнародної студентської наукової конференції

«Концепт науки ХХІ: СТРАТЕГІЇ, МЕТОДИ ТА НАУКОВІ ІНСТРУМЕНТИ» 12.11.2021, м. Херсон.

**Структура магістерської роботи.** Вступ, два розділи, висновки та список використаних джерел.

## РОЗДІЛ 1

### ФЕМІНІСТИЧНА КРИТИКА ТА ГЕНДЕРНІ СТУДІЇ: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ

#### 1.1. Гендер, основні гендерні кодифікати, гендерні студії

Термін «гендер» уперше було використано в 1968 році психологом Р. Столлером, який з'ясував, що усталена й нібито «правильна» поведінка жінок та чоловіків, їхні ролі залежать від рівня розвитку суспільства.

«Гендерна рівність, яка також називається гендерним егалітаризмом, рівністю статей або сексуальною рівністю, умова паритету незалежно від статі особи. Гендерна рівність стосується тенденції приписувати людям різні ролі та статуси на основі статі в різних умовах у суспільстві. У цьому контексті термін гендер загалом відноситься до гендерної ідентичності особи (наприклад, чоловік, жінка або жоден з них) або до гендерної ролі особи, яка є проявом її гендерної ідентичності. Відповідно, термін гендерна рівність іноді також використовується в значенні «загальна рівність незалежно від статі, гендеру чи сексуальної приналежності» [44, с. 11]. Тобто гендер – це соціально-культурне утворення, тлумачення якого відрізняється від біологічного трактування статі.

З появою гендерного питання в західноєвропейському дискурсі відбувся відхід від сакраментальної гендерної дихотомії «чоловік – жінка», а напруга, створювана радикальними феміністськими теоріями, була усунена, розвинулися порівняння у вивченні чоловічого і жіночого принципів у літературі та культурі. [6, с. 7].

О. Темкіна виділила такі характерні риси поняття «гендер»:

- поняття, «яке відрізняється від біологічного поняття статі»;
- характеристика способу соціальних стосунків чоловік/жінка (або соціальний аспект статі);

– гендер став засобом виділення культурних конструкцій з акцентом на соціальні корені суб'єктивних ідентичностей чоловіків і жінок;

– поняття «гендер» рухливе, історично змінюване, «залежить від культурного й соціального контекстів, від специфіки гендерних відносин у різних суспільствах, історичних періодах, етнічних групах, а також соціальних класах і поколіннях» [55, с. 15].

Очевидно, що формує гендерні стереотипи не природа, а суспільство: через інститути соціальної ідентифікації, розподіл праці, культурні цінності.

«...слід відзначити колективні збірники, у яких підіймаються, як питання наукового трактування „гендеру” та гендерного підходу, так і питання його використання у літературознавстві: „Гендер і культура” (Київ, 2001), „Гендерна перспектива” (Київ, 2004), „Основи теорії гендеру” (Київ, 2004), „Гендерний розвиток у суспільстві” (Київ, 2005), „Пошуки гендерної паритетності: український контекст” (Ніжин, 2007) та присвячений гендерним студіям випуск культурологічного часопису „І” (2000)» [10].

У суспільстві склалися певні очікування щодо виконання жінками й чоловіками тих чи інших ролей. У зв'язку з цим виникає поняття «гендерні ролі».

**« Гендерні ролі – це :**

1) приклади поведінки жінки та чоловіка, що ґрунтуються на традиційних очікуваннях, які визначає стать;

2) загальноприйнятий набір з точки зору культури, норм і правил поведінки, які закріплюються за людьми в конкретній ситуації. Гендерні ролі відрізняються в суспільствах з різними культурами і змінюються з часом.» [16, с. 293].

Не слід розуміти гендерні соціальні ролі як поділ усіх соціальних статусів на такі, що їх можуть виконувати лише чоловіки або жінки. На думку Віри Агеєвої, лише деякі ролі біологічно визначені, і, отже, неможливо для протилежної статі виконувати: жінки, матері, годувальниці,



дочки, дружини, бабусі і т.д. - для жінок і генетичного батька, чоловіка, сина і т.д. - для чоловіків. [44, с. 156]. Решта ролей, які мають гендерне маркування зумовлені соціально-культурними, а не біологічними чинниками.

Уявлення про нібито правильну й природну поведінку, жіночу та чоловічу, це типові гендерні стереотипи. На думку Оксамитної С. М., гендерні стереотипи проявляються насамперед як гендерно-рольові стереотипи щодо прийнятності різних ролей і родів діяльності у чоловіків та жінок, беручи до уваги стереотипи гендерних рис, себто психологічних і поведінкових рис, характерних для чоловіків і жінок. [44, с. 158].

Укорінились такі уявлення з приводу виконання гендерних ролей жінками та чоловіками: для жінки професійна самореалізація не вагомою, призначення жінки – це виховання дітей та виконання побутових справ, професійна ж самореалізація та особистісний розвиток для них не є пріоритетними. Для чоловіків – навпаки: вони виступають годувальниками сім'ї, мають здобувати засоби для існування, чоловіки мають якості лідера, керівника.

Як наслідок, стало традицією оцінювати чоловіків насамперед за трудові та професійні досягнення, а жінок – за сім'ю та дітей.

Коли ми маємо на меті обговорення гендеру, ми також маємо на увазі такі поняття, як «чоловічість» та «жіночість» (соціальні уявлення про те, що означає бути чоловіком чи жінкою), можемо припустити як вони відображають гендерну ідентичність. Особливо в традиційній (патріархальній) парадигмі маскулінність асоціюється з владою, прагненням до влади, сміливістю, витривалістю, агресивністю, емоціями, успіхом. З іншого боку, жіночість є протилежністю маскулінності: чуттєвість, слабкість, чутливість, залежність тощо.

Ніла Зборовська робить такі визначення фемінності та маскулінності: « фемінність –соціопсихологічний вияв інтровертивності (діяльності, спрямованої на самого себе, свій внутрішній світ), пасивності, залежності. Маскулінність – соціопсихологічний вияв екстравертивності (діяльності,

спрямованої на зовнішній світ), активності, незалежності, самодостатності» [23;1, с. 293]. Соціальні ролі очікування загалом від представників обох статей формуються суспільством як соціальна потреба «жіночості» (фемінності) та «мужності» (маскулінності). Маскулінність та фемінність у сучасних гендерних дослідженнях трактується як вияв відмінних психологічних характеристик.

Також існує такий тип гендерної ідентичності, як андрогінність. Це вияв високих показників і маскулінності, і фемінності.

Вивченням чинників, процесів та результатів соціального конструювання гендеру займається такий методологічний підхід, як гендерні студії. Вони міждисциплінарні, функціонують у різних соціально-гуманітарних дисциплінах.

Становлення гендерних досліджень означало «вступ жіночої проблематики» в усі галузі суспільних наук і відбувалося під тиском могутнього жіночого феміністського руху 70-х рр., який наполегливо домагався загальної переоцінки ролі жінки в розвитку людства, його культури й історії [54].

Т. Марценюк зазначає, що гендерні дослідження охоплюють такі напрямки:

- «жіночі студії (women's studies) – вивчення жінки та її досвіду;
- феміністичні студії (feminist studies) – вони відрізняються від жіночих досліджень, перш за все тим, що розглядають такі питання, як патріархат, ставлення чоловіка до влади та сили, андроцентризм;
- чоловічі студії (men's studies) – вивчення субординації та ієрархії, відносин, що базуються на силовому впливі, а також основної ролі чоловіка у суспільстві;
- дослідницькі студії геїв і лесбійок (gay and lesbian studies) – вивчення життя геїв і лесбійок та дослідження їх досвіду;

- квір-студії (queer studies) – більш критична, ніж вище наведені, вона охоплює ширший об'єкт дослідження (категорії людей, які не відповідають традиційній нормі «жінка – чоловік»), критикує гетеронормативність. [40, с. 9].

Передвісником гендерних досліджень були жіночі дослідження. **«Жіночі дослідження** – напрямок у суспільних і гуманітарних науках, який виник під впливом феміністичної теорії в 70-х рр. ХХ століття у США.

**Метою жіночих досліджень** було переосмислення культури, суспільства й самої науки з погляду жінок («очима жінок») [16, с. 297]. Жіночі студії займаються дослідженням проблеми нерівності жінок порівняно з чоловіками, проблемою маргінального становища жінки в суспільстві. Жіночі дослідження виявляють, що традиційна наука та культура має маскулінний характер, вони розкривають факт витіснення жіночого досвіду та жіночого світогляду з цих сфер.

Відбувається перехід від аналізу патріархату до аналізу гендерної системи. Це може бути сприйняттям того, що більш егалітарні стосунки між чоловіками та жінками можуть призвести до втрати певних привілеїв, пов'язаних з баченням патріархального суспільства, в якому чоловіки повинні контролювати економічні, правові та політичні інститути та, жінкам, піклуватися про будинок і дітей і задовольняти сексуальність своїх чоловіків. Такий розподіл ролей наділяв чоловіків структурною владою, яка надала їм право домінуючої групи та зробила сім'ю привілейованим місцем для відтворення патріархальних цінностей щодо чоловічої переваги та жіночої меншовартості.

Гендерні дослідження критикують феномен гендерної поляризації (воно лише намагається побачити відмінності між чоловіками та жінками), оскільки жінки – гетерогенна група – настільки ж різноманітні всередині себе, як і чоловіки [40, с. 9].

Також піддані критиці андроцентризм (культурна традиція, що характеризується сприйняттям чоловічих принципів, цінностей і світоглядів

як об'єктивного універсуму) і патріархату, як норми суспільного життя. Однією з найбільших методологічних помилок є те, що гендерний підхід інтерпретується як ототожнення з гендерною роллю: кожна стать має свою «власну» роль, яку повинні виконувати чоловік або жінка.

Критичний підхід, яким є і гендерні дослідження, відкидає такі поняття, як «унікальність» біологічного (біологічний детермінізм). Біологічні відмінності між чоловіками та жінками не заперечуються, але підкреслюються як єдине можливе пояснення гендерних ролей.

## 1.2. Гендерні літературознавчі студії

Не існує чітко сформованої методики аналізу літературного тексту через гендерну проекцію, тому що довгий час гендерний підхід ототожнювали з фемінізмом, і всіляко боролися з ним, не визнали, як можливий шлях аналізу. Але насправді гендерна та феміністична критика – це не слова синоніми. Феміністична критика передувала гендерній, вона виникла на ґрунті постструктуралізму й розвивалася в західноєвропейському та американському варіантах. Західноєвропейська феміністична літературна критика завдячує своїм розвитком французам у першій половині ХХ ст. перебувала під впливом екзистенціалізму Ж.-П. Сартра, особливо фрейдистської інтерпретації психоаналізу. Концептуально феміністичний дискурс викладено у роботі Сімони де Бовуар «Друга стаття» (1949), де вона в основному аналізує екзистенційний стан жінок (на основі біології, історії, міфології, соціології, мистецтва).

А. Усманова виділяє такі **основні теми феміністичної критики**:

- «критика чоловічого домінування» в мистецтві, критика андроцентризму;
- проблема невизнання жіночого мистецтва, що було пов'язано з опозицією «високе – низьке» мистецтво;
- проблема «жіночої» ідентифікації, дослідження чутливості та сексуальності (аналіз їхнього конструювання мистецькими засобами)» [58, с. 213].

Як міждисциплінарний підхід, феміністична критика розвивається на модифікаціях феміністичного світогляду.

1. «Фемінізм рівності»: заснований на ідеї рівного домінування культурних цінностей і норм та емансипації жінок як подібного до чоловічого культурного самоствердження.

2. «Фемінізм різниці»: виникає під впливом постструктуралістської концепції Дерріда, що підкреслює відмінність між чоловіком і жінкою,

особливості жіночого розуміння світу як альтернативної форми пізнання та альтернативної форми репрезентації людської суб'єктивності. [22, с. 273].

Дослідники, які аналізують літературні твори через призму гендеру, орієнтуються на те, що, окрім біологічних відмінностей між людьми, існує ще ціла парадигма розрізнявальних критеріїв. Зокрема, це відмінності в соціальних ролях, психологічних особливостях та формах поведінки. Думка про «правильне жіноче» і «правильне чоловіче» є не що інше, як умовність, зашкарублий стереотип, сформований суспільством. Це показник низької культури мислення людства та його прагнення все спрощувати.

Г. Улюра зазначає, що мовлення жінки «власним голосом» суттєво змінює патріархальні механізми репрезентації. Історико-літературного вивчення текстів, написаних жінками, або традиційного аналізу «образів жінок» класичної літератури недостатньо, оскільки це дослідження ідеологічних настанов, які формують і визначають літературу як вид мистецтва. [57].

**Гендерний підхід у вивченні літератури** коригує канонічну методологію аналізу літературних творів, дає можливість абстрагуватися від патріархальних тенденцій, які склалися у традиційному літературознавстві.

Т. Дороніна виділяє такі **напрями розвитку гендерного літературознавства:**

- «переоцінка не тільки „творів авторів-жінок, що раніше відтискалися на периферію літературного процесу, були незаслужено забуті, неадекватно зрозумілі критикою, але й деканонізацію всієї ієрархічної системи світової класичної літератури;

- руйнування гендерних стереотипів в інтерпретації літературного твору( переважно його образної системи);

- виділення й аналітичний розгляд специфічних формально-змістовних компонентів «жіночої прози»;

– дослідження „жіночої мови” на рівні тексту літературних творів („жіноче письмо” розглянуте в лінгвістичному та психоаналітичному аспектах);

– вивчення особливостей визначення чоловічої/жіночої сексуальності в художніх текстах;

- виявити особливості жіночого/чоловічого сприйняття життєвих явищ та їх відтворення в літературному жанрі автобіографії» [16, с. 315].

**Предметом гендерної методології** стають різноманітні аспекти взаємовідносин між особами протилежної статі, при цьому статево-рольовий підхід замінюють гендерним, застосовується метод деконструкції «у значенні «розшифрування», «розгадування» концептів маскулінності та фемінності в літературному дискурсі й у значенні «руйнування» існуючих канонів інтерпретації відповідно до значущості того чи іншого літературного твору в культурному розвитку» [17, с. 27].

Е. Шовалтер виокремлює **дві гілки гендерного дослідження тексту:** феміністичну критику та гінокритику. Американська дослідниця вважає, що **феміністична критика** аналізує «жіноче» через призму патріархальних кодів, пов’язана з виявленням у літературі стереотипів маскулінної культури. Аналізуючи «жіночі образи», дослідник, який користується традиційною методологією аналізу тексту, зазвичай знаходиться під впливом масової патріархальної свідомості, у контексті якої жінка тлумачилася як слабка, обмежена істота, не здатна до розумової діяльності, через це вона має підкорятися чоловікові. Такий підхід до осмислення «жіночих образів» призводить до спрощення і не дає змоги повною мірою зрозуміти, яке змістове навантаження несе той чи інший образ. Г. Поллок вказує на необхідність заміни терміна «жіночий образ» на описову конструкцію типу «жінка як детермінанта в ідеологічному дискурсі». Дослідниця вважає, що за такої умови в нас буде можливість побачити, що мали на увазі під поняттям «жіночий образ» у різні часи.

У свою чергу, формування гінокритики знаменує собою перехід від дослідження читання «чоловічої» літератури до змістовного аналізу літератури, створеної жінками. Е. Шовалтер цілком наполягає в межах жіночої критики як методу, - можна побудувати нову, звільнену від панівної ідеології жіночого дискурсу. Для цього ми повинні відмовитися від спрощеної адаптації патріархальних літературних теорій і критично переглянути (деконструювати) їх, поставивши жінку-письменницю на вершину такого наукового дискурсу, жінку-творця, яка створює нові текстові значення на основі жіночого сексуального досвіду. Тому різниця між гінокритикою та феміністичною критикою полягає в активності-пасивності жіночого суб'єкта. «Феміністська критика залишається більш зосередженою на проблемі рецепції та інтерпретації, тоді як власне репрезентація є сферою зацікавлень гінокритики. Акцентуація на проблемі жіночого авторства чи жіночого образу позначає коливання інтересу дослідника від зображення до зображуваного» [57].

Н. Зборовська розмежовує поняття «феміністської критики» від «гендерної критики»: звертаючись до того, що гендерний підхід дослідження показує лише жіноче та чоловіче письмо, а феміністичний інтерпретаційний дискурс користується ідеологією, спрямованою на реконструкцію загалом патріархальної системи, реконструкцію старих традицій [23;2].

#### **Е. Шовалтер виділила три прийоми письма:**

- репрезентація «фемінного» – імітація канонів пануючої патріархальної традиції у літературі;
- репрезентація «феміністичного» – протест проти тих хто домінує, а також патріархальних культурних цінностей;
- репрезентація «жіночого» як специфічної ідентичності.

У межах гендерології сформувалась окрема галузь літературознавства, яку умовно можна назвати «гендерною поетикою».

**Важливими категоріями гендерної поетики є гендерна самосвідомість та індивідуальні характеристики автора як суб'єкта, який**



виражає свої думки за допомогою мови та персонажів. Гендерна самосвідомість – це система до якої входять такі складові: гендерна ідентичність, уявлення про власну відповідність маскулінним та фемінним формам поведінки, оцінка цієї відповідності. Виділяють **чотири типи гендерної самосвідомості:**

- 1) архаїчний;
- 2) нормативний, традиційний;
- 3) модерністський;
- 4) постмодерністський.

Чільне місце в гендерній поетиці займає така категорія, як **індивідуальні характеристики автора**, який виражає свої думки опосередковано через мову. Виявляється, що мова не тільки антропоцентрична, але й андроцентрична, відображає маскулінний погляд на світ. З цього можна зробити висновок: відмінність між жінкою та чоловіком виражається вже на мовному рівні.

Гендерні літературознавчі студії оперують такими концептами, як «жіноча література», «жіноча проза», «жіноче/чоловіче (маскулінне/фемінне) письмо».

**Жіноча література** – це художні твори, створені жінками, тобто це твори різні за жанром, стилем, оригінальністю, значенням, спільним для них є стать автора. Категорія «жіноча література» має історичний, а не аналітичний характер. Однак досить часто вона стає критерієм оцінки художньо-естетичного рівня твору, зокрема, коли мова йде про неякісну літературу.

Коли ми говоримо про жіночу прозу, то йдеться про визначення соціокультурного та цілісного художньо-естетичного явища, суть якого полягає у створенні текстів письменниць, які мають на меті передати певний жіночий світогляд та репрезентувати та реабілітувати жіночі культурні практики [57].

**Жіноче письмо** виражає метод письма, який підриває кліше традиційних когнітивних практик, таким чином жіноче письмо не має ніякого зв'язку з жіночністю, чи з реальною жінкою. Постструктуралісти відкидають поняття «жіноче» та «чоловіче».

Концепція жіночого письма, швидше за все, є утопічним проектом, певною універсальною категорією, принципом, який неодноразово активізувався, тому не був повністю реалізований. Поняття «жіночий стиль письма» ввів французький постструктураліст Ж. Дерріда. Він описує це як спосіб відношення до реальності, а саме як децентралізацію культурних стереотипів, насамперед реалізованих у жіночих текстових практиках і покликаних розмити «домінування чоловічого мислення в культурі». [15, с. 365], тобто нічого, крім фаллоцентризму. Одне з центральних питань феміністських дискусій, присвячених аналізу та оцінці жіночого досвіду в історії західної культури, протягом останньої чверті століття формулюється без змін: чи може феміністична культурологія спиратися на свою власну цілісну теорію чи вона є доповненням до інших версій культурних досліджень. Слід зазначити, що у своїй деякі вчені вважають неправомірним відокремлювати феміністську культурологію з інших радикальних перспектив вивчення культури термінах політичного поділу праці [68, с. 114]. І все ж більшість теоретиків гендеру вважають, що феміністська критика як одна з найважливіших складових феміністського культурного проекту має бути достатньо сильною, щоб відбивати атаки «з-за», які звинувачують феміністську критику у навмисній самообмеженості та самоізоляції. Стандартна відповідь на запитання ортодоксів про те, навіщо треба виділяти феміністську критику, звучить наступним чином: феміністський культурний проект такий важливий, бо один із ключових інструментів чоловічого домінування – це позбавлення жінок «голосу», їх «німота» у культурі [72].

Неможливо зрозуміти сучасні дискусії про природу жінки та її роль у культурі, не враховуючи той багатий жіночий досвід, який був набутий

письменницями, перекладачками, громадськими діячками тощо, тому проблема жіночої творчості викликає підвищений інтерес у сучасному світі. Н. Габріелян, відзначаючи ті «білі плями», які існують сьогодні в науці, пише: *«Особливо маловивченою областю є жіноча творчість – не окремі імена та твори, але феномен загалом»* [9, с. 174].

Жіноча література – один із найбільш продуктивних різновидів жіночої творчості, в якій закріплюється культурний досвід. Вивчення жіночої літератури – цікава та актуальна галузь не лише літературознавства, а й психоаналізу, філософії, лінгвістики, загалом, феміністського та гендерного дискурсу (В. Вулф, Е. Сіксу, А. Колодні, С. Гілберт, С. Губар, Т.). У дослідженнях українських вчених особлива увага приділяється розгляду творчих портретів таких видатних жінок, які залишили яскравий слід у культурі України, як Н. Хвощинська (граф Крестовський), М. Вовчок, М. Вернадська, О. Енгельгардт, С. Ковалевська, Н. Сулова, О. Кобилянська та ін [48].

Позначивши вивчення жіночого досвіду як одне з головних завдань феміністської епістемології, багато західних учених вказують на те, що поняття жіночого досвіду, як такого, штучне і, хоча іноді зручно користуватися саме цим терміном, об'єктивно такої сутності немає [69, с. 29-50].

Представниці постфемінізму стверджують, що припустити можливість його існування означало б приховати корінні відмінності, що існують між окремими жінками і обумовлені, насамперед, впливом раси, етносу та класу. Дослідники підкреслюють, що штучність концепції жіночого досвіду (як єдиного цілого) сильно пов'язана зі стереотипним уявленням про жіночу (і чоловічу) природу з усіма соціокультурними наслідками [7]. Проте справедливе зауваження, що навіть якщо відкинути стереотипи, важко уявити досвід у всій його чистоті. Досвід завжди опосередкований становищем суб'єкта в часі, просторі, культурі та середовищі та, крім того, великою мірою залежить від підсвідомих суджень та мотивів. Безумовно, все

сказане вище не зменшує значення того, що досвід формується під впливом гендерної приналежності суб'єкта, - при цьому потрібно підкреслити значення поняття «гендер» як соціокультурного конструкту.

К. Джилліган у своїй знаменитій роботі «Іншим голосом» стверджує, що незважаючи на те, що різні способи прояву моральності традиційно діляться за гендерною ознакою, це відбувається внаслідок історичної випадковості, а не біологічних законів, і обидва способи (обидва голоси) доступні в принципі і чоловікам, та жінкам [70].

І хоча жіночий досвід, як і раніше, знаходиться в «мейнстрімі» феміністської літературної критики, слід все ж таки помітити, що феміністська теорія культури значно ширша, розвиваючись у багатьох напрямках (наприклад, синемафемінізм). Останнє твердження не зменшує ролі літературної критики: найважливіші критичні підходи у феміністському культурному проекті впливають із методології аналізу текстів таких учених, як К. Міллетт, С. Фелман, А. Колодін, А. Дворкін, що базується на спільній постмодерністській ідеї розгляду культури як тексту. Гендерний підхід дозволяє нам «по-новому» поглянути на художній текст, дає можливість абстрагуватися від гендерних стереотипів, нав'язаних патріархальним суспільством, і зосереджує увагу на ідентифікації понять маскулінності та фемінності, закладених у художній текст.

Феміністська літературна критика, як і ширша феміністська культурологія, зосереджена на двох основних проблемах: вона фокусується на відсутності жінок-письменників, публіцистів і т.д., загалом, жіночого досвіду та жіночих «голосів» у величезному каноні чоловічої офіційної літератури та культури, а також звертається до сексистської репрезентації жінок у культурі та літературі. Критики-феміністи канонізують жінок, піддаючи деконструкції встановлені канони літературних образів та персонажів, що звільняє місце для жінок у каноні, де домінують чоловіки, доводячи, що жінки дали світові важливі літературні та культурні праці, які потрібно вивчати. Ця феміністська атака мала, як ми вже відзначали, дві

мети: визнання існування «жіночого листа», відмінного за своєю природою від «чоловічої» чи патріархатної літератури, і твердження універсалізувальної ролі «чоловічої» літератури, що дала у результаті якусь «безстатеву» андрогінну уяву [71].

Видатні представниці французької «*écriture féminine*», зосередившись на інтелектуальних джерелах та різкій критиці фалоцентризму, висунули концепт жіночого листа, де ключовим поняттям був найтісніший зв'язок з аналізом «*difference*» Дерріда. Для Х. Сіксу, наприклад, фемінні тексти – це ті тексти, які працюють на «відмінності», підриваючи домінуючу фалоцентричну логіку, розколюючи закритість бінарної опозиції та показуючи незавершеність, відкритість жіночої текстуальності. Одночасно феміністська критика патріархатної літератури досліджувала женоненависництво літературної практики: стереотипи жіночих літературних образів, текстуальне придушення жінок у класичній та масовій літературі, виключення жінок з історії літератури тощо. Але, як відзначають багато критиків-феміністів, у жіночої естетики (або гінесису) були серйозні слабкості, що небезпечно наближають її до сексистського есенціалізму. Гінокритика, яка прагне вирішити деякі з цих проблем, утвердила жіночі твори як центральний об'єкт феміністської критики, але відкинула концепцію особливої жіночої сутності, особливого досвіду та стилю [65, с. 324].

Праці гінокритиків спричинили велику кількість робіт з філософії, історії, релігії, де стверджувалися, наприклад, цінності материнства (годування, турбота, ненасильство тощо) і звучали заклики перебудувати суспільство на цих засадах (К. Джилліган, Н. Чодороу, Е. Вокер та ін). Дж. Лідофф, Дж. Гардінер та ін. вважають, що на існуючі межі жіночого «єго» впливають умовності сюжету і жанру, згладжують межі між романтизмом і реалізмом тощо. Тут очевидний зв'язок жіночої естетики із загальним постмодерністським розмиванням кордонів, уславленням гетерогенності та відмінностей.

Таким чином, феміністська критика відкриває канон, інтерпретує та переписує історію. Більше того, вона йде далі, роблячи фундаментальний крок з погляду політизованих у постмодерні досліджень культури, наполягаючи на тому, що феміністська критика сама по собі є внеском у культуру, політизуючи питання культурного виробництва, практики та інтерпретації, стаючи життєво важливою частиною самої культури. Не будучи просто відображенням культури або засобом культивування певної спадщини, феміністська критика активно втручається в культурний дискурс як трансформативна практика, що дійсно має на це право.

Як зазначається, феміністська критика залучена також в інші політики культури, наприклад, у педагогіку, і вчені-феміністи наполягають, що навчання студентів з феміністською перспективою – це важливий внесок у політичні зміни, що має позитивні наслідки. Особливо наголошується на наступних відмінностях: таке навчання пробуджує самосвідомість у жінках, які прагнуть створювати культуру, а не просто інтерпретувати її. І в цьому сенсі феміністська критика є і політичною, і інтелектуальною практикою. Феміністську критику іноді дорікають за її зайву інтелектуальність, використовуючи відомий вислів: «Той, хто не в змозі робити, критикує». Проте у випадку з академічним навчанням, коли майданчиком цієї критики стає студентська аудиторія, – це не зовсім вірно, оскільки критика вже є дією. Ще однією важливою метою феміністської культурної критики є децентралізація влади чоловіків, маскулінного домінування у різних офіційних канонах та жанрах.

Наголошується, що таке ж занепокоєння викликає не лише відсутність жінок у каноні, а й інсталяція чоловіків як тих, хто говорить замість жінок – універсальних суб'єктів світової історії. Як уже зазначалося, значна частина постструктуралістської феміністської критики фокусувалася на проблемі «голосів», що виражають культуру, «точок зору» («standpoints»), що висувають вимоги до знання, що залучало розгляд найрізноманітніших питань: від гендера до класу та раси. При цьому маскулінна «точка зору»

деконструюється як безумовно часткова, що відображає претензії частини суспільства з особливим інтересом: – інтересом до існування гегемонії чоловіків над жінками. «Людина» говорить партикулярним голосом чоловіків, а «Істина» – це партикулярні істини тих, хто має владу та створює офіційне знання. Феміністська критика допомагає жінкам набути свого «голосу», оскільки деканонізація передбачає децентралізацію чоловічих претензій «говорити від імені людства» – говорити від імені кожного чоловіка та будь-якої жінки. Канонізація жінок не обходиться без питань про витончений андроцентризм культури, оскільки феміністська теорія культури реагує на неявну маскуліність культури, досліджуючи способи створення чоловічих «голосів», що говорять від імені жінок, і тут роль жіночого «досвіду» важко переоцінити.

Завдяки феміністській критиці зараз вже цілком очевидно, що андроцентричний характер традиційної філософії поставив її в жорсткі рамки, надавши їй певної тенденційності. Розуміючи, що філософські праці дуже різноманітні, щоб робити будь-які поверхневі узагальнення, можна все ж таки стверджувати, що феміністська критика ставила (і ставить) у центрі своєї уваги філософські теми, які часто використовувалися для придушення жінок. Саме тому, як і раніше, актуальна розробка методів вивчення індивідуального досвіду та структур, які впливають на його формування.

### 1.3. Творчість О. Кобилянської крізь призму гендерного підходу: інтерпретаційна парадигма

Досліджуючи літературотворчий процес XIX - XX століть, необхідно відрізнити поняття «жіноча» проза чи проза, написана жінками, та фемінну літературу, що охоплює жіноче життя та його складність.

Феномен «жіночої» прози досить оригінальний і нестандартний, адже коло тем і напрямів, обраних авторами, досить широке. І. Г. Зумбулідзе у дослідженні ««Женская проза» в контексте современной литературы» дає наступне трактування цього визначення: *«Жіноча проза — соціокультурне явище, що виникає в процесі жіночого розвитку публічної сфери і виділяється появою художніх текстів, що описують світ і суспільний досвід очима жінки»*. За словами вченого, автори не тільки своїми творами презентували суспільству нові питання та проблеми, а й стверджували право жінок вибирати власну долю [24].

Український літературний процес XIX-XX століть, вказуючи на появу та активний розвиток жіночої емансипації, утверджував думку, що тогочасне суспільство потребує радикальної зміни поглядів на жінок та їхній соціальний статус. Ця ідея широко простежувалася у творчості українських тогочасних письменниць. Почали друкувати свої твори У. Ю. Кравченко, Н. І. Кобринська, Олена Пчілка, Л. М. Старицька-Черняхівська, Х. О. Алчевська, Є. І. Ярошинська, Г. М. Журба та інші. Представниці «жіночої» прози, що вписались у сучасний літературний процес – це Г. В. Пагутяк, Н. В. Зборовська, О. С. Забужко, Є. О. Кононенко, В. М. Мастєрова, Л. П. Пономаренко та ін..

І сучасні письменниці, і творині минулого мають бажання показати світ жіночими очима, висвітлити складні проблеми та проблеми, які хвилюють жіноцтво.



Основним у творчості письменниць був образ жіночої особистості, розмах морально-етичних та психологічних конфліктів жінки та суспільства свого часу.

Обрану тему моєї наукової роботи, і її певний фрагмент також цікаво вивчати у контексті листування авторок жіночої літератури, адже в листах вони мали змогу вільно висловлювати свої погляди на явище чи подію. Письменницям часто вдавалося знайти підтримку у однодумців. Подібне листування простежується між Лесею Українкою з О. Ю. Кобилянською, між Н. М. Кибальчич та Лесею Українкою, Є. І. Ярошинською та Н. І. Кобринською та ін..

Більшість листів Ольги Кобилянської, на жаль, не збереглися, але з листів Л. Українки до О. Кобилянської можна означити, що Кобилянська час від часу висловлювала свої думки на феміністичний рух та літературні твори інших авторів. Леся Українка у відповідь підтримувала свою подругу, або навпаки, застерігала від певних переконань. Таке листування та щоденники письменниць, безперечно, можна вважати «жіночою» прозою, оскільки вони дозволяють нам бачити сучасний їм світ очима тогочасних жінок, бачити проблеми та суперечності, що виникають у суспільному житті. Власне, «Щоденники» О. Кобилянської стали предметом психологічних та феміністичних досліджень таких учених як С. Д. Павличко, В. П. Агеєвої, Н. В. Зборовської, Т. І. Гундорової та ін..

Кобилянська утверджувалася, як авторка двох літератур – української та німецької. Саме німецькою мовою видавалися її перші твори.

Серед німецьких авторів О. Кобилянська цікавилася працями Фрідріха Ніцше з його філософією. Ніцшева філософія надлюдини була для Кобилянської особлива та місце, яке філософ окреслив у своїй філософії для жінки, викликала гучну дискусію і при житті німецького філософа, а надто цікавила молоду авторку творів нової ніші у літературі.

У своєму дослідженні «Феномен жіночого письменства в українській літературі кінця XIX та початку XX століть» Л. В. Томчук [55] вказує на характерні мотиви для «жіночої» прози:

- мотив природи;
- мотив жіночого тіла;
- мотив сімейного побуту;
- мотив кохання та любовних переживань.

У жіночих літературних творах к. XIX – п. XX століття спостерігається тенденція до зображення сімейних стосунків, у яких героїня постає на межі принципового конфлікту зі своєю сім'єю. Часто в таких творах жінка залишається наодинці зі своїми проблемами та переживаннями, оскільки не може знайти підтримки в колі сім'ї. Такі відносини можна спостерігати в деяких новелах та романах Ольги Кобилянської (Наталка- «Царівна», Олена- «Людина»). Зазвичай головні герої сильні та волелюбні, наділені почуттям власної гідності та бажанням обирати свій життєвий шлях. Під час просування феміністичного руху головними дійовими особами «жіночих» творів часто стають інтелігентки, які прагнуть стати повноправними членами суспільства.

У творчості О. Ю. Кобилянської виділяють три основні періоди:

1) Ранній період (роки навчання) з 1880 по 1887 рік. Такими історіями цього періоду є «Людина з народу», «Доля чи воля?», «Гортенза, або Картина з життя однієї дівчини», «Видиво», повість «Вона вийшла заміж» (більш відома як «Людина»)

2) 1890 -ті та 1900 -ті роки. Найпродуктивніший період творчості, коли авторка намагалася розширити жанровий спектр своєї творчої діяльності. О. Ю. Кобилянська розвиває свої письменницькі здібності у жанрі оповідань, але найбільший інтерес для автора становлять «малі» прозові жанри. У цей період соціально-психологічні оповідання з життя селян Буковини («На полях», «Банк рустикальний», «У св. Івана»), психологічні образи настроїв («Жебрачка», «Покора»), були написані ліричні драматичні пейзажні («Під

голим небом», «Битва»), філософські діалоги («Він і Вона»), алегорична поезія у прозі («Рожі», «Там звізди пробивались», «Акорди»), мініатюри афоризму;

3) 1900 -і роки ознаменували початок реалістичної ери у творчості письменниці (повісті та романи «Через море», «Сліпець», «За готар», «В долах», «Думи старика», «Ніоба», «За ситуаціями»). Однак, О. Ю. Кобилянська, намагаючись знайти нові сюжети для своєї творчості, схоплює деякі абстрактно-символічні теми та образи («Хрест», «Акорди», «Місяць» та інші), під впливом нових сучасних тенденцій [30, с. 10-14].

О. Ю. Кобилянській вдалося оприлюднити реальність жінки, яка не відповідає традиційній патріархальній ідеї. Вона асимілювала феміністичну думку через власну творчість у літературний процес, який модернізувався під впливом філософії Ніцше. Участь Кобилянської у феміністичному дискурсі сприяла створенню нового образу жінки – інтелектуальної, самодостатньої особистості.

Отже, можна остаточно зробити висновок, що «жіноча» проза існує з кін. XIX – на початку XX ст. Це було вражаючим явищем у літературному процесі того періоду і активно розвивалося разом із феміністичним рухом того періоду..

Вивченню та трактуванню «жіночої» прози приділили свої дослідження такі науковці як В. П. Агєєва, Т. І. Гундорова, С. Д. Павличко, І. Г. Зумбулідзе, Н. В. Зборовська та ін., що намагалися визначити це поняття, розкрити його основні риси та характеристики та класифікувати образи жінок у прозі того періоду.

Листи О. Ю. Кобилянської до однодумців та інших авторів також можна включати до «жіночої» прози, адже у листах і щоденниках вони мали можливість представити свої погляди на суспільство, структуру сім'ї та нерівне становище жінок з чоловіками.

На думку Т. Гундорової, природу не можна пошкодити чи не сприймати, оскільки вона «жіноча природа»[11]. Тому героїня, яка відчуває

свою причетність до цього, не проявляє утилітарного ставлення. Героїня «входить у природу», перебуває серед життєвої сили природи як в ідеальному просторі. Таке захоплення природою, споглядання її буяння зростання і життєвих сил, створення ідеального моменту спілкування можна інтерпретувати як симуляцію життя, занурення в спонтанне життя для звільнення творчої, внутрішньої екзистенційної сили, пригніченої в просторі вашої власної кімнати. Кімната та фактичні речі, які там є, є спільним відображенням життєвих орієнтацій жінки. Тому традиціоналісти, які зображують житловий простір жінок, відчували це, насамперед, як предмети, які використовуються для приготування їжі, догляду за землею, а також вони барвисто описували майно жінки, яка представляє її сексуальність (або родючість), а саме - намиста, сорочки, спідниці, рукавички, чоботи, капелюхи, прикраси тощо. Це дозволило у творах чітко розмежувати жінку як берегиню домашнього затишку, таку, яка має дбати про добробут свого чоловіка, і таку, яка реалізується в материнстві або готується до цього.

Героїня О. Кобилянської по-новому оформлює свій домашній простір, де вона може почувати себе впевнено. Оскільки самотність — її тимчасовий стан, її комфорт — серед тем, які на перший погляд притаманні сферам зацікавлених людей. Речі, меблі, інтер'єр утворюють перед читачем чоловічий простір, кімнату, не збалансовану речами, властивими жінкам. Важливо, щоб речі мали як декоративну, так і практичну цінність. Через самотність, нерозуміння та відсутність підтримки навколишнього середовища вони вимушені й тимчасові, героїчна компенсація — маскулінізація інтер'єру, яка вже є наслідком, а не причиною її особистої цілеспрямованості, сили, бажання залишатися під контролем. У більшості випадків маскулінізація героїні залежить від її оформленого простору, яким є її робота.

Варто зауважити, що традиції вагітних і матерів в такому просторі не популяризуються. Разом з такими жіночими фігурами формується новий образ, звернений до сутності чоловіка, відокремлений від статі. Насамперед

необхідно прислухатися до внутрішнього бажання героїні і не нав'язувати готову життєву стратегію. Важливий фактор для розуміння суті нового образу жінки є те, що героїні творили не з речей, які наповнювали їх свідомість своїм змістом, а доповнювали інтер'єр їхнього бачення дійсності, постійно розуміючи свої бажання.

Наталка з “Царівни” Це звільняє межі дому як неможливий простір для розвитку і як спосіб самопізнання та знання про своє місце у світі. Головному герою відведена певна роль, але він не готовий до цього, якщо тільки не стосується його способу життя, що йому потрібно щось змінити. Сім'я, де Наталка є сирота, стає ресурсом, який обмежує її розвиток. Межі будинку доступні як порожнеча всередині «мури», і світ, який він шукає, оточений цими «мурами». Вибирають якісь потяги-самогубці, оскільки Наталка розуміє, що поки не зможе подолати перешкоду. Вона одна, і схожа на легендарну русалку Лорелай, яка нудьгує і втомилася від життя: *„в мене тільки виробилася сильна свідомість, що я тягар ... Понура, ненасильницька туга володіє мною, і дух мій утомлений, хоч не сотворить нічого. Він лише мучився і побивався об якийсь мур...”* [33], *“... в мене прокинулося щось невмолимо строге. Наприклад, я не вагаюся сказати вголос: “ліпше смерть, ніжче життя, популярна немічність і брудом”* [33, с. 181].

Модернізм передував виникненню та активному розвитку феміністичного дискурсу в літературі, та заклав фундації для розвитку цієї тематики у літературі.

Слід зазначити, що в науковому сенсі, спираючись на літературні словники, вчені дійшли спільного висновку щодо трактування терміну модернізм - художнього напрямку ХХ століття, який позиціонував себе як новий рух «сучасного» мистецтва.

Дослідники літературного процесу ХХ століття різне ставлення до чітких часових меж визначає зародження і розвиток модернізму в літературі цього періоду і вважає, що модернізм активно розвивався в міжвоєнні роки. У найширшому розумінні фемінізм, як він проявляється у творчих роботах, —

це суспільний рух, який протистоїть суспільній системі, де положення чоловіків і жінок є нерівним, і ось для прикладу деякі автори, що борються за рівні права та можливості для жінок і чоловіків: Леся Українка, О. Ю. Кобилянська, Н. І. Кобринська та ін.. Тогочасний дискурс фемінізму містить у своїй структурі кілька інших дискурсів, які займають особливе місце феміністки у якому Кобилянська сприяла створенню нового жіночого образу – інтелектуальної, а також самодостатньої особистості.

## РОЗДІЛ 2

### КОРЕКЦІЯ ТРАДИЦІЙНИХ ГЕНДЕРНИХ РОЛЕЙ У ПОВІСТЯХ О. КОБИЛЯНСЬКОЇ «ЛЮДИНА», «ЦАРІВНА», «У НЕДІЛЮ РАНО ЗІЛЛЯ КОПАЛА...»

#### 2.1. Опозиція «фемінне»-«маскулінне»: жіноча сила – чоловіча слабкість

В українській духовній культурі є унікальні прояви гендерного розподілу в суспільстві та визначення фемінного та маскулінного домінування. Стереотипне визначення простору існування жінки як закритого, обмеженого, приватного, внутрішнього, а чоловіка як відкритого, соціального, просторово необмеженого призвело до певного розмежування жіночого та маскулінного в суспільстві. Житловий простір жінки, обмежений її сім'єю та домогосподарством, можна визначити як обмежений порівняно з більш соціалізованим і приналежним до суспільства чоловічим. Громадське ставлення до жіночого тіла представляло чоловічий погляд на жіноче тіло через його біологічну функцію (чітко контрольовану суспільною мораллю) або через призму еротичного чинника. Тому жінки, які не можуть представляти себе з цими функціями, представлені як девіантні фігури, асоціальні акторки, що втілюють репресивні функції патріархального суспільства.

Тенденції відокремлення фемінного і маскулінного факторів на нижчі та домінантні зафіксовані в духовно-культурній спадщині людства і призвели до формування певних культурних архетипів у соціокультурному полі людини. Тому створення стереотипних образів чи очікуваної поведінки певної статі почали трактувати як елемент культурного досвіду особистості в процесі соціалізації. Європейська культура увібрала та відтворила гнітючі переживання жінок у своїх, можливо, найкращих творах; це дало змогу проаналізувати процеси глибокої ретрансляції, «закодовані», приховані в творах майбутнім поколінням як духовна спадщина предків.

Героїні творів Кобилянської живуть у скромній родині в містах Буковини. Вони прагнуть створити умови для життя на основі власного уявлення про права жінки, які дозволять їм піднятися на вершину.

У доповіді до «Товариства російських жінок», активним членом якого була Кобилянська у 1894 р., вона детально розповіла про соціальне становище цієї групи дівчат, про те, які перспективи відкриває перед ними життя. Доповідачка рішуче заперечує думку, що єдиною метою незаміжньої дівчини є створення сім'ї. Вона підкреслює, що природа створила жінку рівною чоловікові, жінка має з ним рівні права жити вільним і наповненим, змістовним життям. Жінку не можна розглядати як інструмент, її потрібно розглядати як особистість.

Водночас Кобилянська широко обговорює практичні аспекти справи та обговорює незліченну кількість випадків, коли жінці доводиться фінансово утримувати себе, оскільки вона ще не заміжня чи самотня. Кобилянська відстоює ідею професійної підготовки дівчат, особливо їхньої готовності до розумової діяльності, що дозволяє їм нарівні з чоловіками насолоджуватися економічною незалежністю — єдиною визначеною основою моральної свободи. Живучи у високій духовній сфері, навіть якщо така дівчина виходить заміж, вона більш підготовлена до обов'язків дружини та матері.

Сьогодні ці думки здаються природними. Але в часі й середовищі, в яких жила авторка, існували численні матеріальні й особливо соціальні перешкоди для їх реалізації, що впливали із забобонних поглядів патріархального суспільства на жінку, із принизливого становища, в якому опинилася жінка в сім'ї і в суспільстві.

О. Кобилянська, на думку С. Павличко, почала вихід «нових жінок» на історичну арену: *«У реальному житті вони - європейські освічені жінки і мають абсолютно вищу життєву перспективу. У літературі жіночі персонажі, позбавлені романтичного імпресіонізму, який існує в зображенні жінок у чоловічій популістській літературі.»* [47, с. 71].



Це сильні жінки, які можуть протистояти традиційній громадській думці. Таким чином, центральний сюжет першої повісті Кобилянської «Царівна» та творчості авторки загалом, на думку сучасних літературознавців, — це зіткнення чоловічої слабкості та жіночої сили. Це момент коли жінки сильні морально, розумово, інтелектуально та емоційно. [47, с. 71-72].

Протистояння «сильних жінок – слабких чоловіків», на думку С. Павличко, у О. Кобилянської змінився через філософський погляд Ф. Ніцше. Відзначила дослідниця і «надлюдину» яку бачила Кобилянська, але в баченні письменниці «*«Вона», безсумнівно, жінка»* [47, с. 72]. Слід також зазначити, що ідея фемінізму захоплювала О. Кобилянську у період ранньої творчості.

Аналізуючи творчість письменниці Леся Українка вказала на поступовий відхід авторки від ідей фемінізму через визнання необхідності теоретичних доказів беззаперечності ідеї рівноправності жінок [45, с. 73]. Сама О. Кобилянська згодом приходиться до висновку, що її рання творчість має певну тенденцію і вирішує не повторювати колишніх помилок: *«Для мене питання жіноче, уже подолана суть і відтепер я навіть не буду писати іншу таку тенденційну новелу, як «Людина»»* [47, с. 73]. Авторка цілком слушно доводить думку, що мистецтво (література) має бути ширше, ніж погляди та ідеї [47, с. 73].

Зіткнення “мужичої” (чоловічої) та “вищої” (жіночої) культур описане в повісті «Царівна» Кобилянською. Прагнення Наталки Веркович до самореалізації, до свого «Полудня» несе в собі переважаючий культурний фактор «високої» культури. Цей порив і волю, що впливає з індивідуальної та національної впевненості в собі, Наталка бажала передати Василю Орядину, який у повісті не витримав національно-культурне випробування, на яке його скеровує Наталка, і залишається «людиною», тому що ідеали «високих» культур для нього чужі. Осип Маковей висміяв судження авторки у своєму огляді і натякнув, що чоловічі типи в оповіданні не тільки нереальні, але й не типово українські. У той же час Маковей вважав, що сама

Наталка не споконвічно українка, а «онімечена», тому сталося зіткнення «високих» жіночих і «мужичих» чоловічих культур у «Царівні» запозичені з іншої (в даному випадку німецької) літератури (Лорелай). [39]

Але, на думку сучасних літературознавців, останній великий прозовий твір Кобилянської набагато описовий, ніж її перший феміністичний роман.

Перші твори О. Кобилянської, як відомо, були написані німецькою мовою. Але авторка готує оповідання «Вона вийшла заміж» і надсилає «перший вінок» до щорічника 1887 року. Робота не була прийнята до друку. Письменниця, працюючи в напрямку українізації сюжету та мови свого твору, ґрунтовно переробляє оповідання вже українською мовою у формі повісті, під назвою «Людина» та надсилає до журналу «Зоря». Твір побачив світ у 1894 році. Проблема повісті — позиція О. Кобилянської щодо соціального положення жінки, поведінка суспільних стереотипів щодо її ролі в родині та суспільному житті, її художньо інтерпретована позиція щодо покращення своєї долі. Майже одночасно з виходом у світ повісті авторка виступає з доповіддю на конференції «Товариства руських жінок на Буковині» у Чернівцях, про яку я вже згадувала вище, розкриваючи глибинний зміст назви твору: *«Під «Людиною» розуміємо і жінку, не лиш чоловіка, – іншими словами: і жінка мусить мати свій кусник хліба, щоб жити! Задля того свого суття, себто існування домагається вона необмеженого права, як його, наприклад, і мужчина яко людина уживає. Вона його домагається на підставі людяності, індивідуальної свободи, поваги людської і справедливості!»* [29, с. 279]. Цей твір явно автобіографічний. Письменниця зображує традиційну ситуацію епохи, коли існували певні стереотипи про місце чоловіків і жінок у суспільстві. На думку загалу, народження хлопчика означало більше достатку для сім'ї. Тільки чоловіки мали право на освіту і, звичайно, належне місце в сім'ї та суспільстві. На нього покладалася особлива надія – а, отже, тільки особи чоловічої статі мали почесне право називатися «людьми», у той час як жінку називали просто жінкою.

Зокрема, роль дівчини, народженої з інтелектуальними здібностями, полягала в тому, щоб народити і виховати дітей, щоб забезпечити емоційну стійкість для чоловіка і всіляко виказувати йому свою слухняність.

Така була і родина О. Кобилянської. Батько майже не помічав безмежного прагнення дочки до інтелектуального розвитку, художнього таланту, активної громадянської та особистої позиції, не враховував її мрії та бажання. Дівчина добре грала на фортепіано і мала талант до літератури, але все це не сприймалося всерйоз.

Щоденник О. Кобилянської містить відверті зауваження про жорстокого та авторитарного батька: *«Якби я могла написати все про те, як тяжко нам живеться, який страшний у нас батько просто не схожий на людину» «але краще мовчатиму»... Немає в мене до нього ні поваги, ні любові. Під час батькової хвороби я була зовсім байдужа – не з власної вини»*[11, с. 38].

У повісті ми читаємо не просто образну лінію, а про майже ідентичну з родиною Кобилянських сім'ю Ляуфер: *«Пан Ляуфлер був жонатий і мав чотири доньки й одного сина. Остатнього любив він несказанно, ба навіть обожав. "Се буде гординя мого життя, світило цілої родини, се чоловік будучини" – мовляв він часто до своєї жінки й добрих знайомих»* [27, с. 38].

Спостерігаючи за дочкою Оленою, мати лякається того, які у тої сміливі думки, «неприродна» для жінки схильність до читання книг та «непристойна» поведінка у суспільстві, адже вона лякає достойних женихів своїм розумом: *«Ах, що вона сього дожити мусила, що її донька розвивала нежіночі, хоробливі, безбожні погляди та говорила про якусь рівноправність між чоловіком і жінкою!!!»* [27, с. 42].

Мати головної героїні повністю на боці більшості знайомих, які шоковані думкою про можливу самостійність вибору жінки. Вона також не розуміє, хто готує, миє, шиє, якщо жінки йтимуть в уряд [27, с. 43].

Добре розуміє Олену і цілком підтримує тільки Стефан Лієвич – це молодий медик, що нещодавно повернувся із навчання в Швейцарії, і,

виявляється, що його також турбує, що *«тут жінки остались ще так позаду за другими народами...Загарбавшись між свої чотири стіни, не завдають вони собі навіть настільки праці, щоб децю путнього прочитати, щоб хоч тимчасом сею дорогою очиститись з престарілих, дурних пересудів. А про якусь основну освіту, про розуміння природознавства та матеріалістичної філософії нема вже й бесіди»* [27, с. 44]

Логічно, що між молодими людьми виникають емоції, засновані не лише на фізичному полі, а й на спільних життєвих позиціях.

Син, на якого батько Олени покладав великі надії, згодом обманює не тільки його. Юний Герман-Євген-Сидор Ляуфлер не хоче вчитися, постійно п'яний, відмовляється припинити грати в карти й не хоче шукати сімейних обов'язків. Однак батько не допускає навіть думки, що будь-яка з дочок могла б взяти на себе таку відповідальність, як опіка над усією родиною.

Ставлення до жінки в сім'ї та суспільстві добре відображено в розмові пана радника з друзями за «шклянкою». Майор із старими патріархальними устоями окреслює те, що, на його думку, є наймудрішим поведженням з жінками: *«Абсолютизм у родині – се річ наймудріша. Думаєте, що в мене інакше? Моя воля – се воля всіх Коли б се робили хлопці, се б мені було ще сяк-так до вподоби, але дівчата – ніколи! 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 цвякнути батіжком»* [27, с. 53].

Олена довгий час намагалася захистити свою гідність і незалежність від панівних уявлень про роль жінки: вона відкрито відмовляється від підходящого шлюбу з паном К., не поступаючись проханням старої вчительки Маргарети та лікаря дбати про долю нещасних родичів. Дівчина прагне волі і хоче бути чесною з людьми, яких вона не любить: *«Не люблю його, і наші погляди на життя розходяться далеко. Я не в силі його й себе оббріхувати В чім мені тут добачувати святість обов'язку, коли самий обов'язок стане брехнею? Я не вернусь більше з раз обраного шляху Ніколи,*

пане докторе Власне для того, що я людина» [27, с. 58-60]. Однак, з листом від хворої старшої сестри про необхідність продати орендні площі; загальна бідність сім'ї - приходиться думка, що змушує Олену все більше міркувати про те, *«як би оберегти родину від грозячої абсолютної бідності»* [27, с. 78]. Дівчина вирішила вийти заміж. Погоджуючись вийти заміж за Фельса, Олена фактично жертвує собою. Критеріями, що впливають на вибір, є те, що він *«все ж таки має доходи, а головна річ: він добрий чоловік»* [27, с. 87].

Важливо, на мою думку, що останній абзац новели, в якому Олена, зачитуючи для себе останній лист від Стефана, висвітлює всю глибину сумного рішення про шлюб. Письменниця психологічно детально розповідає про внутрішній стан дівчини: *«Її очі спинились тривожно на дверях...він зараз увійде. Ісусе Христе!! Їй брентить щось у вухах, а в горлі давлять її 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 ту гадюку... Чи – його? – Адже вона винувата!! Сама, саміська вона...І чим вона оправдається? Що вона людина? Що вона людина?..»* [27, с.99].

Закінчення твору свідчить про нерозв'язність, відкритість поставлених авторкою проблем. Внутрішній конфлікт головної героїні повісті не вирішений, бо не змінилися її внутрішня сутність, життєві принципи. Зовнішня слухняність не означає, що Олена покорила долі. Вона була лише добровільно приречена на духовні страждання за рідних. Т. Гундорова, досліджуючи повість, робить висновки, що Кобилянська подає особливий феміністичний зміст до останньої сцени повісті. Істеричним дослідниця вважає плач дівчини перед весіллям, що є виразом внутрішнього дискомфорту Олени Ляуфлер. В останній сцені, коли Олена напередодні весілля розриває листи покійного Стефана Лієвича, її ідеальні пориви та реальність катастрофічно відрізняються, і проти насильства протестує вже не свідомість, а саме тіло. [11, с. 102].

Саме повісті О. Кобилянської «Царівна» та «Людина», на думку С. Павличко, стали початком нового етапу української прози: *«Це була проза з життя середнього класу, окрім психологічної, у якій внутрішня фабула відіграє більшу роль, ще розігрується зовнішня п'єса, врешті-решт саме проза зображала й відстоювала деякі нові ідеї, особливо ідеї емансипації та фемінізму»* [47, с. 7].

Таким чином, поняття «чоловік – жінка» глибоко і неоднозначно розглядається авторкою у повісті. Це дослідження людини, як цілісної особистості, ідеалу, до якого прагнула авторка у житті та творчості. Це і спосіб розуміння долі жінки в суспільстві та сім'ї, де панують патріархальні переконання, і водночас питання впливу та рівності з чоловіками. І усвідомлення залежності людини від умов життя, що іноді змушує індивіда підкорятися умовам що існують.

Певне жіноче бачення проявляється і при створенні образу Гриця. Наприклад, увагу привертає така деталь, як очі, через них ми дізнаємося про внутрішній стан юнака: *«окинув її поглядом повного зачудування, вигребущий цікавий погляд, щирий простий погляд, сміється веселими очима, заіскреними очима, великими щирими, як небоглубими очима, молодим гострим оком, бистрим оком»* [30, с. 185]. Повертаючись до основних ліній сюжету повісті, тут простежуємо ще одну особливість жіночого письма, а особливо письма О. Кобилянської: чоловік регулярно описується в жіночому просторі, не втручаючись у чоловічу діяльність, тому для О. Кобилянської особливу роль відіграє письменство. Суть мужності не в тому, щоб показати фізичну силу чоловіка, не в тому, щоб показати його інтелектуальні здібності, а в тому, щоб виявити своє ставлення до жінки.

З Стефаном і Грицем ми завжди зустрічаємося лише під час спілкування з жінками. Так, звичайне місце проживання Лієвича — вітальня пані Раднікової, яка традиційно є жіночою зоною. Хоча ми ніколи не бачимо Стефана з точки зору діяльності чоловіків, чи навіть їхньої роботи, тому що для цього не потрібно, щоб піднімати питання про стосунки між чоловіком і

жінкою. Гриця, як і Стефана, ми ніколи не зустрічаємо під час роботи чи в колі інших чоловіків, повертаючись до сюжету повісті, бачимо, що Гриць представлений нам лише в процесі спілкування з жінками, на лоні пишної буковинської природи, герої і спілкування між героями є важливим сюжетним елементом оповідань О. Кобилянської, оскільки її герої є скоріше предметом свідомості, ніж суб'єктом дії, тобто метою авторки є розкриття суті психологічної особливості внутрішнього світу людини, тому такий елемент композиції, як діалог у повісті досить яскраво показував психологію думок героїв.

Ольга Кобилянська відтворює справжні людські емоції, конфлікти, прагнення до щастя. Конфлікт твору має подвійний характер, бо маємо репродуктивні факти чужорідного елемента: спочатку циганський світ відкидає «білу» дитину та його матір, а потім – український світ не приймає циганську дитину та циганку-чаклунку [30, с. 312-313]. Романтичне середовище, де відбуваються події, ще яскравіше демонструє бажання людей бути щасливими, жити істинним життям, затьмарює красу й непереможність людських емоцій. Природа відіграє важливу роль у повісті. Вона ніби живе з людьми і ділиться їхніми настроями. Природа тут прекрасна своєю первозданною красою, спокійна, лагідна, часом жорстока в гніві на негідні вчинки людей. Тому пейзаж у повісті є одним із важливих засобів розкриття психологічного стану особи. Скажімо, ось як пейзаж виражає самотність Маври у лісовій хатині: *«Глибока зима. Лісом неспокійно. Зелені віти, обтяжені снігом, вгиналися нижче до землі... і вітер, що над ними буяє і з трудністю між них тиснеться, доводить їх до живішого руху. Вони опираються йому, та годі цілком опертися... Над хатиною Маври, обтуленою з усіх сторін старанно смереччиною, посхиляли сосни, ніби змилосердившись над нею, глибоко свої віти, обтяжені снігом, неначеб хоронили її глибоко свої віти, обтяжені снігом, неначеб хоронили її від вітру, що тиснувся повними спокій... Надворі заєдино гуде вітер. Сьогоднішня ніч заповідається чимось недобрим...»* [30, с. 556]

У повісті є протипага чоловічому маскулінному образу Гриця – фемінний образ Маври, це — образ жертви. З однієї сторони, вона жертва свого кохання до боярина, з іншого – жертва боярина, який користується простотою та щирістю почуттів юної циганки і не відповідаючи за наслідки зваблює її. Авторка тонко і психологічно відтворює жалість жінки: *«В першій хвилі не знала, що думати, побачивши себе самою, без своїх людей... Почала кликати. Але слабкий її голос розходився лише слабим відгомном по лісі і не прикликував нікого... Блискавкою пригадалася їй її дитина, і вона вмовкла... почала шукати около себе. Дитини не було... Навізімліла... з остраху, повалилася назад. Тепер зрозуміла... Заридала страшно вголос. Тепер... віддалося нечуваній розпуці... Ослабиши з ридання і розпуки, вона лягла і вмовкла. По її блідім худім лиці з-під затулених повік сунуться гарячі сльози... Їй темніє в очах, в ухах дзвонить, потім стає якомсь так слабо... гáряче... глухо... гине»* [30, с. 540]

Звертаючи увагу на розглянуті повісті, можна побачити існування великої кількості діалогів Стефана та Олени, Гриця, Тетяни та Настки, адже через діалог ми передусім можемо простежити характер героїв, їхні стосунки між собою, повагу чи зневагу один до одного, другий - еволюція почуттів героїв, їх внутрішній стан.

Повертаючись до поезики авторки, ще раз підкреслюю, що певною особливістю творчості О. Кобилянської та й взагалі письменниць є зображення чоловіків у виключно жіночому просторі: у вітальнях, де ведуться розмови «від душі», на лоні пишної романтичної природи, а через жіночі погляди визначає суто жіночу перспективу чоловічих персонажів, тому чоловічі портрети є суб'єктивними, ліричними, підкреслюють певні елементи, важливі для жінки, наприклад, парфуми, одяг, поводження з жінками, вираз очей. У жінок емоції та чуттєва сфера є домінуючими, ніж раціональна сфера, тому в характеристиці чоловіків О. Кобилянська акцентує увагу на чуттєвій сфері, визначаючи рухи душі чоловіка, його внутрішні переживання та його ставлення до жінки.



Герої О. Кобилянської через психологічне спрямування її прози є предметом не дії, а думки, тому важливою деталлю у розкритті сутності її героїв є діалоги, що відображають внутрішній розвиток героїв., особливо їх ставлення до жінок. О. Кобилянська за допомогою яскравих порівнянь виділяє окремі ключові риси чоловічих характерів. Велике значення у створенні емоційного стану героя мають ліричні промови у формі опису природи, ніби мелодія за кадром фільму виражає загальну емоційну тональність моменту.

Для свого твору «Він і вона» О. Кобилянська дала жанрове визначення гуморески, але читач не спостерігає комічного сюжету, гумористичного тону, за винятком кількох поверхневих суджень німецького лікаря про культуру та звичаї деяких слов'янських народів, тому читач також не відчуває, з точки зору літературознавства, це скоріше нарис, написаний у формі щоденника чи сповіді, оформлений як позаочний діалог двох статей, що з'являються в узагальнених образах Її і Його.

У О. Кобилянської жіночий образ, представлений у гуморесці займенником «Вона», узагальнений, статичний, представлений лише авторкою у синхронному зрізі кінця XIX ст. У творі «Він і вона» спостерігається динаміка дії: від самотніх думок двох незнайомців протилежної статі до випадкового знайомства та заручин. Образ чоловічої статі також динамічний. Твір починається з майже ворожих думок чоловіка про жіночу стать: *«З бабами не хочу жодного діла мати, абсолютно жодного! Се народ примхований, вибагливий, повний самолюбства В поглядах обмежений, дитинний – що ж мені з ним, з сею мозаїкою чуття? Впрочім, одна – як друга»* [26, с. 333]. Але з послідовністю дій Він змінює свої думки та погляди на ліричні і дещо сповідальні: *«Тепер я вже знаю, що мені нема без неї життя, що моя сила без неї є нічим, що без неї не можу жити!»*.

У діалогах також розкривається світогляд іншого чоловічого персонажа О. Кобилянської, яка є центральним образом повісті «У неділю рано зілля

копала» Грицеве розуміння жінки, її ролі в суспільстві проявлене наступним чином, юнак, розмовляючи з Насткою, постійно демонструє поверхове і зневажливе ставлення до неї і взагалі до жінок: *«А вас всіх, білих і чорнявих, загалом я люблю, хоч ви всі на одно копито і добрі, і красні, і дурні. Ви, дівчата, – говорить Настуні, – всі дурні»* [30, с. 187-188]. При цьому, Гриць активний, можна помітити, що він починає розмову, а Настка більш пасивна; слухає його, відповідає на запитання.

Проте по відношенню до Тетяни, другої героїні повісті, Гриць виявляється інакше, він відчуває незвичайний непослух Тетяниному характеру. Тому можна спостерігати, як Гриць і Тетяна міняються ролями, і ініціативу у розвитку стосунків бере на себе вже не чоловік, а жінка. У описах діалогів та внутрішніх відображень переживань Гриця та Тетяни, О. Кобилянська наголошує на смиренні перед Тетяною, перед силою її характеру: *«спитав з покорю в голосі, каже він з покорю і кланяється їй нараз низько аж до ніг; я ж не кажу, що ти наймичка, – обзивається він і тепер, як перше, з якоюсь покорю в голосі; він упав, кланяється, мов перед царівною»* [30, с. 281-282]. Гриць заслабкий у відношенні до сильного духу Тетяни, помічаючи слабкість перед дівчиною: *«До глибини вражений несвідомою певністю її істоти, власть якої він лиш відчуває і з якою не може упоратися»*.

Тому між Грицем і Стефаном є суттєва різниця у підході до жінок. Адже, на відміну від Стефана, Гриць зневажає жінок, яких ми бачимо на прикладі спілкування з Насткою, і захоплюється Тетяною, образ якої певною мірою збігається з образом Олени Ляуфлер, Гриць її НЕ поважає, це внутрішня гордість за дівчину, яка усвідомлює, що вона не його слуга і він не рівня їй. Гриць мимоволі здобуває страшне усвідомлення, що з жінкою, вищою за себе внутрішньо, жити не можна.

Образ Гриця протилежний образу Стефана. Грицеві не вистачає сили волі Лієвича, бо потрібна велика мужність, щоб кинути виклик загальноприйнятній моралі, знищити традицію, протистояти невідомому.

Тому, у сцені роздумів Гриця про складний вибір: шлюб з Насткою чи Тетяною, він вибрав Настку, для якої у нього все було зрозуміло і просто. У цьому рішенні Гриць проявив внутрішню слабкість, Тетяна проявила невпевненість у співіснуванні з прагненням незалежності та рівності. Гриць не гідний Тетяниної руки й серця. І він такий незрілий і безпорадний, що ніколи не зрівняється з нею у своїх бажаннях, розумі й свідомості. Якщо Тетяна якоюсь мірою репрезентує «нову» жінку, якій потрібен «новий» чоловік, то Гриць не відповідає Тетяні за внутрішньою організацією її душі, бо вона не така, її свідомість не обтяжена, завдяки Маврі, старими традиціями та устоями. Тетяна і Гриць із різних світів: світу прогресивного, майбутнього і світом стародавніх, він сповнений пережитків минулих століть.

Як я вже зазначала, героям О. Кобилянської притаманна глибока психологія розкриття порухів душі своїх героїв, авторка часто порушує неоромантичні тенденції у своїх творах. Природа в О. Кобилянської не лише служить образом місця дії, а й стає індикатором почуттів героїв, несе певне психологічне навантаження. Поки Гриць чекає на Тетяну, весь ліс завмирає і слухає їх: *«жде...Лісом іде легкий шум. Колишуться ледве помітно ширококрилі смереки. Щось шепочуться перешіптуються –урочисто настроюються. Здавалося, святкують... А там, в долині, в пропасти, журчить потік, щось і собі приповідає»* [30, с. 190].

Так, в українській жіночій творчості, особливо в творчості О. Кобилянської, бачимо поруч образ «нової» жінки, сильної та цілеспрямованої, захисниці права бути людиною в повному розумінні цього слова. Щоб мати право на самовизначення, а не йти шляхом, прокладеним мільйонами безправних однотипних доль, будуються два протилежні характери. З одного боку, слабкий чоловік, носій традиційної патріархальної свідомості, його слабкість полягає в нездатності зламати стереотип через страх перед сильною і незалежною жінкою. Це консервативна людина, яка, навпаки, не може зрозуміти «нову» героїню, боїться вступити на новий

невідомий шлях – людини, що має достатньо внутрішньої сили та сміливості, щоб повстати проти загальноприйнятої моралі, зламати стереотипи, повстати за права жінки вважайте жінку рівною собі, а ще краще, на думку О. Кобилянської, такий чоловік сильний, освічений, вільний керувати собою на власний розсуд, всупереч загальноприйнятій моралі.

В О. Кобилянської відсутня концептуальна зверхність жіночого образу, Він і Вона — рівноправні образи, адже композиція твору побудована як монологічні зображення протилежних статей. Ідейно-тематична особливість творчості О. Кобилянської полягає в тому, що авторка намагалася поглянути на жінку очима чоловіка, у неї є чоловічі погляди на роль і місце жінки в сім'ї та суспільстві.

Крім того, для свого дослідження вона не лише обрала чоловічу свідомість, вона визначила чоловічу свідомість за національною складовою – він німець за національністю. На мою думку, вибір німецької національності був не випадковим. Текст твору насичений цитатами Ніцше, німецького філософа - улюбленого для буковинської письменниці.

Для твору авторка також взяла епіграф зі Ніцшевої книги. *«Так говорив Заратустра»*: *«Людина є щось таке, що його треба побороти»* [25, с. 333]. Багато критиків тлумачення Ніцше української землі в працях О. Кобилянської, яка сама знала і чітко писала в листах і біографіях про цей вплив на неї.

Вона є носієм ніцшеанських ідей у досліджуваному творі. Проте розуміння слова, виголошеного на початку твору як епіграфа, виникло через зміну життєвого досвіду. І для жінки, яка часто роздумує про свою хворобу, це твердження розуміється як неминуча смерть: *«Чоловік – то щось таке, що його треба побороти, – каже той Заратустра. Не знаю, але думаю так часто над сим реченням, а тоді кажу собі звичайно: «Мене поборе смерть»*[26, с. 347].

Але коли Він дав надію на життя, то фраза набула зовсім нового значення: *«Чоловік, справді, щось таке, що його треба побороти Як то він*

казав? «Сю недугу поборемо напевно». Він сказав се так по-доброму і так щиро, що я йому вірю. Все наново мушу застановлятися над його словами. Отже, я ще можу жити! Жити!.. жити!..» [26, с.348].

Таким чином, авторка вкладає власні висновки в уста своєї ж героїні: людині спочатку потрібно подолати стереотипну свідомість, щоб дати їй новий погляд на життя навколо неї.

Проте деякі висловлювання Ніцше, зроблені Заратустрою, викликають суперечки в тексті твору, особливо ті, що дискримінують жінок: «Як ідеши межі жінки, то не забудь батого» і говорить про це Він, а не Вона: «Іти, напр., мені до неї з батогом, перед її ніжну, тиху істоту стати з батогом, немов той переможець звірів перед бестій, що скрегочуть зубами. Ні, Заратустро, феноменальне явище єсть твій творець, але тут облямувався він фатально. Вже як є, так є, але жінки така ніжна раса, а коли вони в не однім невикінчені і недозрілі, то винуваті тому лиш ми самі – їх пани і їх оборонці» [26, с. 338]. У словах «...їх пани, їх оборонці» прослідковується неймовірно зверхня думка, як для твору, який несе ідею рівності, про жіноцтво загалом. Тим самим Кобилянська показує нам наскільки поверхневим є повага чоловічого до жіночого.

У творі «Він і Вона» можна простежити доволі обережне ставлення чоловіка до емансипації жінки: «Її емансипація гарна і лагідна, отже, розуміється само собою, що бажання такої жінки радо сповняться. Вона поступає собі без сумніву, як хоче, не держиться судорожно старосвітських упереджень і кухнею пахучих чеснот буденщини, не орудує, ніби зброєю задля «охорони», тим фарисейським шаблоновим «добрим тоном», під котрого плащем і лижеться і грішиться так погано. Вона є, власне, наскрізь інтелігентною, і осталася помімо емансипації жєнщиною» [26, с. 342–343].

Але враховуючи всі історичні перипетії тодішньої сучасності, можна небезпідставно вважати думку авторки та її змалювання чоловічого погляду на жінку, який підтримує рівноправ'я та не хєтує розмовами з освіченою

русинкою (навіть не німкенею!), адже він висловлювався критично у бік німецьких феміністок, і вважає їх агресивними, то у відношенні до Неї німець-лікар на диво легко іде на поступки, і навіть більше – сам їй пропонує розмови на теми скандинавської літератури. Звідси робимо висновок, що Кобилянська хотіла б бачити такого чоловіка, але реальність була суворіша.

О. Кобилянська привертає увагу на обмеження у жіночій свободі («*як тяжко бути нині жєнцини цілковитою і свобідною людиною, бути лиш для себе як та квітка, як та зоря*» [26, с. 324]), тому героїня О. Кобилянської спочатку відкидає всі думки про шлюб, бо розуміє його як несвободу. Так само спочатку вважає і Він, що він самодостатній, що йому достатньо його роботи і пацієнтів, що його наставники засміяли б його за прояв подібної слабкості. Але подальший розвиток дії – взаємне кохання пари – змінює їхні погляди на шлюб.

Літературознавець О. Драган з вважає, що дійсність заважає героїням О. Кобилянської реалізувати свої сподівання, самотійно здобути певне становище в суспільстві, тому вони все-таки виходять заміж. Тому О. Кобилянська не зобразила жодної жінки, яка щаслива без материнства. [14, с. 103]

Здійснюючи порівняльний аналіз гумористичного твору О. Кобилянської «Він і вона», можна зробити такі висновки: центром своїх творчих роздумів українська письменниця обрала феміністську тему, досі недостатньо зрозумілу в літературному процесі. Героїня О. Кобилянської відображає реалізацію жінки передусім у суспільстві, виходячи з філософської концепції Ніцше. Першим кроком цього усвідомлення в українського письменника є усвідомлення своєї особистості, освіченості, а другим кроком – гармонійний і рівноправний шлюб. Узагальнений образ жінки, представлений займенником «Вона» у творчості О. Кобилянської, є статичним, представлений автором лише в одночасній частині кінця XIX ст.

На думку С. Павличко, філософські погляди Ф. Ніцше трансформувалися в протиставлення «сильні жінки – слабкі чоловіки».

«Кобилянську спокусила романтична надлюдина, — каже дослідниця, — але в уяві авторки вона, безсумнівно, була жінкою» [47, с.225]. «Негативність» чоловічих персонажів пов'язана насамперед із безхарактерністю, слабкістю волі.

Так уособлюють цю слабкість природи чоловічі персонажі пізніших творів О. Кобилянської, написаних у 1910-х роках. Але тут є й інший аспект – ця слабкість асоціюється з традиційною українською патріархальністю, спадщиною та консерватизмом.

Послідовною феміністкою в літературі була О. Кобилянська. Вона створила його, виражаючи жіночі ідеали краси. Героїня реалістично-сентиментальних творів О. Кобилянської характеризує чуттєвість і вразливість. Герої авторки – жінки інтелегентного типу, які демонструють аристократизм духу на тлі зовнішньої привабливості та мужності чоловіків.

Головним підсумком літературної спадщини О. Кобилянської слід визнати виведення жіночого руху в Україні на новий рівень. У своїх роботах вона поставила ряд запитань суспільству щодо жіночих проблем. Він показав жінку в новому образі, дуже відмінному від образів, притаманних суто чоловічій літературі. Головною перевагою його творчості було те, що вона була тісно переплетена з суспільним життям письменника. Так, Ольга Кобилянська допомогла реалізувати новий образ жінки – інтелектуальної, самодостатньої людини.

Героїні О. Кобилянської мають певну модель поведінки. З одного боку, вони прагнуть до справжнього, вільного кохання, а з іншого — бояться цього, хочуть любити та не хочуть залежати. Страх перед патріархальним шлюбом видає страх перед нерівністю між чоловіками та жінками, яка згодом може завести їх до тих витоків, з якими вони боролися протягом довгого часу.

О. Кобилянська зі спритністю і психологічною глибиною написала жіночі образи. Сучасний світ життя жінки О. Кобилянської вимагав певної свободи, високої культури для самореалізації права на любов.

## 2.2. Концепт «Жіноче тіло» як моделювальна категорія

Кінець XIX початок XX ст. європейські та українські письменниці, зображуючи головних героїнь, приділяли менше уваги їх зовнішності, ніж письменники-чоловіки. Фізична привабливість не використовується як визначальний фактор у досягненні мети героя. Зображення обличчя, тіла, сукні та прикрас частіше малюють, щоб підкреслити певні риси характеру чи смаки жінок. Однак зображення тіла жінки, еротичне зображення якої спочатку було табу. У XX столітті жінка-письменниця намагалася розгадати таємницю тіла і відтворити патріархальному світу той гніт, який вони чинять над жіночим тілом.

Першою європейською діячкою, що спробувала поставити питання про ставлення жінок до зовнішності та тіла, як до соціально сумісного інструменту, була М. Уолстонкрафт. У роботі «Захист прав жінок» вона порушила питання про співвідношення зовнішнього вигляду та освіти як взаємозалежних чинників розвитку особистості. Освіта допоможе відокремити їхню сутність від тіла, адекватно зрозуміти потреби молодих жінок, не навчаючи їх цікавитися одягом, гламуром і мистецтвом флірту або розвивати привабливу зовнішність.

Важливе місце в розумінні жінкою свого значення в суспільстві залишаються сімейно-побутові традиції, які негативно впливають на побудову нової жіночої моделі. На думку М. Уолстонкрафт, жіночий досвід пригнічувальної поведінки передається через зв'язок поколінь, коли матері не можуть пояснити дочкам різницю між соціальним пристосуванням жінки та сімейними обов'язками. Старше покоління жінок, чия концепція соціалізації тотожна шлюбу, нав'язує молодим жінкам застарілі стереотипи, що ускладнює відрізнення їх тілесності як сукупності почуттів і бажань від тіла як суто репродуктивного органу. [74, с. 15]

На думку С. де Бовуар, вираження принципової відмінності між тілесністю чоловіка і жінки дозволяло тривалий час розглядати жіночу



тілесність як «гріховну», вторинну по відношенню до чоловічої. Чоловічий, патріархальний погляд на жіноче тіло раціоналізував дітородну функцію як єдино можливий і допустимий процес пізнання тілесності жінки. Жінка, яка сприймається суспільством як репродуктивний фактор, повинна бути позбавлена будь-якого «тілесного досвіду». У шлюбі сексуальні стосунки стають подвійним обов'язком, накладеним суспільством, а бажання та задоволення залишаються на другому плані.

Жіноче тіло сприймається як капітал, який дозволяється експлуатувати в власних інтересах, а статевий акт сприймається як послуга, а не як процес дослідження чуттєвої сфери. Тому, на думку Л. Таран, не біологічні особливості жіночого організму, а його соціальна значущість призвели до «підпорядкування», їхньої залежності та підпорядкування до чоловічих цінностей.

У європейській духовній культурі XIX – початку XX ст. жіноча краса, представлена насамперед художниками-чоловіками, жіночий вигляд розкривався переважно для передачі суспільних очікувань жінки. Головними героями творів є переважно красиві жінки, які використовують свою красу як єдиний шлях до матері. Натомість письменниці XIX - початку XX століття зображують головних героїв з розмитою зовнішністю. Таке сприйняття жінки повинно зменшити тиск з боку очікувань патріархального суспільства, яке бачить у жінці об'єкт бажання, і дозволити їй розкрити свої таланти. Виняток становлять лише деякі твори, в яких фізична краса героїні відіграє дуже важливу роль у житті, бо стає невід'ємною частиною її творчого образу.

О. Кобилянська не лише надавала особливого значення зовнішності, а через зовнішню особливість своїх героїнь змальовувала їхню неприналежність, вивищеність над світом.[45]

Порушуючи питання про тілесність жінки, письменниці прагнули відтворити всі обмеження, утиски і заборони, які регулюють жіночу свободу, обрамлені соціальними міфами і традиціями. Важливо було не тільки довести

суспільству невинність жіночого тіла, а й переконати жінку, що її тіло не є обмежуючим фактором розвитку.

У європейській традиції проблема ставлення до тілесності жінки вирішується шляхом розкриття внутрішнього конфлікту жінки, в якому її біологічна стать стає перешкодою для її самоствердження. Жінки-письменниці створили два дискурси щодо цієї проблеми: перший — розкриття внутрішнього протесту жінки, яка не погоджується з позицією патріархального суспільства щодо власного тіла, а друга — визнання гріховності тіла жінки, крайнє освячення дітонародження та її розуміння духовної рівності — це жінка, яка повинна продовжувати боротися за свої права в суспільстві. В українській духовній культурі відбувається пошук етичного та естетичного співіснування в зовнішності героїні.

Яскраво тема емансипованої жінки окреслила у повісті "Людина" (перша назва - "Вона вийшла заміж", 1887-1894) О. Кобилянська. Ця тема відображена в образі головної героїні Олени Ляуфлер. Її з раннього дитинства вчили бути чесною, гідною і критично роздумувати. У своїх поривах Олена нарешті мала бути незалежною від обмеженого буржуазного світу навколо неї, бо мала збалансовану програму майбутнього життя: *«Жінки мають вільно ходити туди з чоловіками до коледжу, здобувати освіту»*. [30]

О. Кобилянська у своєму романі правдиво описує обмеженість, лицемірство та кар'єризм міщанського середовища, в якому жила і авторка, і її героїня. Сім'я Олени, пишається тим, що їхній де батько Олени, майор, отримав таке престижне становище і щиро вірять, що він «щасливий». Але надмірна самовпевненість Ляуфлера, його бажання зазирнути в склянку або потрапити в державні кишені часто змушують його зловживати своїм службовим становищем. Дружина Ляуфлера старанно оберігає не тільки спокій і затишок родини, а й консервативні традиції свого оточення. Вона ображається і боїться «гарячих розмов» юнаків, тому Радникова докладає всіх зусиль, щоб врятувати від згубного впливу свою вільнолюбну доньку

Олену. І для неї найкращим порятунком є шлюб. Тут весь світ міщанства на боці матері. Для неї шлюб по коханню — це нісенітниця і омана, а не найвище щастя. Буржуазний світ постійно відстоює абсолютизм чоловіка в родинному колі.

Олена теж не витримує нерівної боротьби і, не знайшовши застосування своєму феміністському пориву, виходить заміж за абсолютно байдужого їй чоловіка. Добрий землевласник і чуйна людина, Фельс був, тим не менш, гідним представником суспільства, в якому він виріс, він: *«не любив думати, часто говорив про те, що погано розумів, не намагався зрозуміти дуже добре, миритися з іншими»*.<sup>[30]</sup> Але навіть з таким чоловіком Олена залишалася духовно вільною, і письменниця і читач вірять, що бажання молодої жінки не вмруть, і принаймні вона знайде в собі сили для створення сім'ї та на виховання майбутніх дітей.

Композиція повісті «Людина» значно відрізняється від тієї, що зустрічається в українській літературі другої половини XIX ст. приклади, що забезпечують простий сюжет і об'єктивну розповідь. Творчість О. Кобилянської недовговічна, побудована передусім на внутрішніх монологів і переживаннях головної героїні. Мова твору часто витончена елементами публіцистичного і навіть наукового стилю, що також збагачує художні якості авторської прози.

Проблема, поставлена в «Людині», знайшла відблиск і в повісті «Царівна» (1895). Їх новаторство Франко бачив у тому, що інтимна тема вперше була розроблена *«не в інтригах і любовних пригодах, а в розумовому аналізі повсякденного життя простих людей»*.<sup>[33]</sup> Особливість композиції повісті у тому, що він подається у форматі нібито щоденника Наталки Веркович, тому читач розкриває історію інтимного життя дівчини, яка намагається вийти з повсякденного буття і жити життям, повним волі та незалежності від суспільної думки та чоловічого авторитаризму.

I. Франко не помилково поставив Кобилянську на чолі «нової школи» в українській літературі, бо в її творах, насамперед, поведінка людини пояснюється внутрішніми душевними поривами.

Одним із видатних творів авторки є повість «У неділю рано зілля копала...» (1908), створена за мотивом балади «Ой, не ходи, Грицю, та на вечорниці».

Зачинаючи твір авторка коротко викладає передісторію основних подій. У селі на Буковині зупинився циганський табір. Молода дружина Раду, барона табору, народила «білу» дитину. Її чоловік за зраду вирішив її вбити. Але вночі її батько Андронаті разом із другом викрадає з табору беззахисних матір і сина. Непритомну Мавру залишають у лісі й підкидають заможному селянину Михайлу Дончаку сина Маври якого Михайло з дружиною пізніше назвали Грицем. У повісті органічно поєднуються два принципи — реалістичний і романтичний. Предмет дослідження постає двома зв'язаними між собою лініями. Перша – трагічна доля циганки Маври, покарану за перелюб, випробування матері, друга (романтична) – любовний трикутник Гриця, сина Маври, та двох дівчат, з різних світів – Тетяни та Настки.

Письменниця точно змальовує образи циганки Маври та її чоловіка Раду. Закохавшись в угорського дворянина, Мавра все життя спокутує перелюб. З роками стала жителькою лісу, збирала і сушила трави, з цього жила. Мавра, яка втратила все своє життя через зраду своєму чоловікові, розчарована в світові. Втративши все, думаючи, що син помер, циганка знайшла радість у Тетяні. Вона також вчить Тетяну не довіряти Грицеві – він теж може зрадити. Стара циганка навчила Тетяну робити чарівне зілля. Незабаром Мавра зустріла свого батька Андронаті, який сказав, що Гриця її син. Але Гриць помирає, опосередковано, від материних рук.

Успадкував кару за гріх батьків Гриць. Блакитноока Настка і чорноброва Тетяна, які одночасно і зустрічаються і закохуються у Гриця, є результатом подвійної душі його. В образі Тетяни юнака приваблює це таємниче відчуття свободи, волі, природності і водночас закритості. Якщо

вроджені риси характеру Грицьувібрав з молоком матері-циганки, і для Тетяни циганськийсвіт, відомий вихованням Маври, стає її другим існуванням. Гриць доходить до Тетяни, але покинути Настку не може. Він заручений з нею з дитинства. Його характер м'який і ніжний, його любов суто земна, без високих поривів. Тетяна для Гриця чудова, але занадто далека, а Настка ближча. Він вагаючись між ними і приносить їм обом нещастя.

Жорстокості долі додає трагічність ситуації – син покидає світ, коли його знаходить мати, і гине від руки дівчини, яка збожеволіла від горя і вмирає сама. На зміну коханню прийшла смерть. Приречена на самотність і горе, Мавра повернулася до свого табору, замкнувшись від смерті двох своїх дітей - Гриця (народженого сина) і Тетяни (набутої дочки).

У новелі «Природа» О. Кобилянська описала першу сцену фізичного кохання в українській літературі. Привабливість дівчини і гуцула заснована на зовнішній красі кожного. О. Кобилянська акцентує увагу на волоссі та очах дівчини: *«Було у неї рудава волосся, що у русинів рідкість... її очі великі, трохи нерухомі й вогкі, були сумні й тоді, коли уста усміхалися»*. [31, с. 401] «Меланхолійний сум», що відбився у її характер, поєднав у собі лінь, небажання працювати та інстинктивне відчуття *«існування бур»* та *«невизразна жадаба чувства побіди»*. Непереборне бажання приборкати коня, що виникло як потреба проявити свою сексуальність, їй видались *«плебейськими інстинктами, котрі через її розніжене життя не мали будучності»*. [31, с. 403]

У новелі «Природа» чуттєвість молодого гуцула звернена до об'єкта його бажання, до жіночого тіла, його ліній і запахів. Краси зовнішнього простору *«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 зблизька сильно пахучу, оголомишаючу рослину. Кров кружила йому в*

*жилах, мов скажена»*. [31, с. 411] Молодий гуцул реагував, як дика природа, як звір, він весь – піддався впливу бажання, вегетації, чуття. Тобто, стає очевидним, що поклик молодого тіла до такого ж молодого тіла був значним і невідворотним. У свою чергу «вона» враховуючи всю силу влади над ним і його- над собою відповіла йому взаємністю.

Дівчина натомість почувається під сильним враженням від краси *«великанських, порослих лісом верхів гір, пралісів, буйних полонин»*, від величі, якій віддавалася усім своїм єством: *«Усе те могуте, велично гарне... Ввесь сей повний пишних красок простір, ся буйна, майже темноглуба зелень... <...> Переможена сею пишною красою, стояла вона хвильку, здавалося, забула, що він коло неї»*. [31, с. 413] Її чуттєвість естетизована й опосередкована. Йдеться і про фізичну красу, і про силу, і про розбуджену палку жагу гуцула, і про красу й пишність навколишньої природи, естетичне й чуттєве піднесення, і дівчина підкоряється йому.

Вона перебувала у постійному очікуванні певного душевного та фізичного збурення. Саме природа, де вона фантазувала про себе, стала поштовхом для вияву її чуттєвості та сексуального потягу до гуцула. Молодий гуцул був *«високий, гибкий і кріпко збудований... лице чудно гарне... Його чорне волосся було, як є звичай, підстрижене до брів і закривало чоло. Його одяг підносив красу його тіла»*. [31] Їй подобається його *«маскулінність», фізичні пропорції тіла, певні риси обличчя, йому, відповідно, її «фемінність»*. Гуцул, з лісу є втіленням дівочого фізичного бажання, а от подорож на гору разом з ним є *«образом-символом сексуального акту»*. [54]

Героїні творів досліджують власну сексуальність, під час розглядання свого тіла, як чогось приналежного лише собі. Однак зв'язок, утворений на тілесному потязі між героями новели «Природа» - є недовготривалим. «Мужик» О. Кобилянської не зможе бути жінці за друга, адже він не зможе підкорити собі її всесильну тілесність. Гуцул сприймає за неприродну сексуальну активність незнайомої дівчини, керуючись патріархально-

усталеним розподілом ролей у інтимному житті та стосунках між чоловіком та жінкою.

Панночка-аристократка любила міцну силу: *«Нагло заволоділа нею охота усмирити звірюку»* [28, с. 170]. Цей буйний жеребець, за словами І. Денисюка, – це, ніби, alter ego самого юнака-гуцула, вродливого і сильного, у силі якого таїлася нестримність [13, с. 36]. Л. Починок він вважає, що сила в розумінні панночки втілена в образах бунтівного гірського коня, лютої стихії, у якій він «пасивно тужить», могутніх ялин, що піднімаються до хмар і диких Карпат, суворої й похмурої краси. Панночка відчуває чарівність природи. Тут, на природі, дівчина *«набиралася сили й терпеливості, там святкувала свої золоті години побіди»* [50, с. 53].

У чоловічому розумінні жінка, яка виконує певну дію, невластиву її гендеру, а протилежному, чоловічому, то вони мимоволі сприймають ту жінку собі за конкурентку. Тому, якщо жінка проявляє ще якусь рису, окрім покірності, то та риса, буде використана чоловіком проти неї. Деякі позитивні характеристики жінки (чи навіть просто вищість над ними), самі чоловіки не хочуть усвідомлювати як щось реальне, земне, а тому, вони вдаються до забобонів, приписуючи ці риси жінкам, що ніби то мають потойбічні сили. Цим вони просто демонструють свою безпорадність і низький інтелектуальний розвиток. У красі, розумі, розумі жінки чоловіки знаходять тінь демонічної сили. Так думав герой новели «Природа»: *«Боже мій, рудий. Поганого зілля не нюхав. Не був щасливий. Цього не мають лише люди, які Богом повністю прокляті»* [28, с. 174]. Зі сказаного випливає, що юнак мало вірив у власні сили, цілком покладаючись на вищі сили. І це ще раз доводить, що гендерний стереотип про сильного чоловіка і слабкої жінки часто не виправдовується.

Н. Зборовська, виходячи з позиції З. Фрейда, говорить про меланхолію як про реакцію на втрату об'єкта кохання, який насправді не вмирає, а зникає лише як об'єкт кохання: *«Згідно з християнською етикою, меланхолія трактується як об'єкт кохання, смертний гріх, спокуса від поганого, оскільки*

його психологічною основою є духовна гордість або зневага, що веде до втрати розуміння добра і зла, байдужості до нижчого, а врешті – до вбивства Бога» [21]

У творі «Меланхолійний вальс» зображено три різні типи жінок і, відповідно, три різне ставлення до власної тілесності. Марта — це тип жінки з домінуючими сімейними цінностями: *«Ти вже народжена жінка і мати... Ти якась первісна жінка, ще не зачеплена новим духом»*[35, с. 384] Живучи самовіддано, вона створює всі умови для творчості Ганусі, художниці, яка живе заради свого таланту. Гануся свавільна, в чомусь жорстока. Її вседозволеність у поведінці нагадує рольову поведінку чоловіка та жінки в сім'ї, коли слабший пристосовується до життя і потреб сильнішого.

Появу Софії Дорошенко дві дівчини сприймають по різному: від материнської опіки Марти, до еротичного замилювання Ганусі.[35, с. 339] У самій Софії, у зв'язку з особистою трагедією, поєднались відстороненість, недбальство у зовнішньому вигляді та чуттєвість, еротичність в інтимних речах. Дівчата, досліджуючи зовнішність Софії, зауважують, що вона *«...негарна. Лице змарніле з смутними очима», «два гудзики пальта... держались слабше сукна від інших,.. рукавички... були порозпорювані чипогризені»*.[35, с. 337]

Однак пізніше Гануся зауважує, що в Софії *«білля» «гарне і тонке мов у графині, а її постіль іще краща. Спить мов царівна. Коли вмивається, не забуде ніколи насипати кілька крапель найтоншої парфуми до води»*.[35, с. 333, 332]

Ця чуттєва дихотомія між зовнішньою занедбаністю та внутрішньою еротикою підкреслює сублимаційну сутність гри на фортепіано. Музика замінює фізичний контакт, завжди викликаючи подразнення чи стан збудження, що замінює фізичну любов до героїнь О. Кобилянської. Жіноче тіло, яке історично постійно перебувало під контролем чоловіка, нарешті усвідомлюється жінкою як власне, і *«повертаючи собі власне тіло, жінка*



*здобуває, відвойовує власний простір, психологічну і фізичну його парадигми».*[43]

Образ жінки, як очоловіченої, наближеної у поведінці і правах до чоловіка жінки притаманний виключно чоловікам-письменникам. Особливості такої жінки, які розкриваються через її фізичну дужість та вміння опанувати ситуацію, не можна прирівнювати до психологізму у змалюванні сутності маскулінізованої жінки у творчості письменниць. У новелі «Некультурна» зображено гуцулку Параску, чия жіноча тілесність зображена як андрогінна, тобто, «жіноча» та «чоловіча» одночасно. [54. с. 134]

Андрогінність гуцулки з твору „Некультурна” О. Кобилянської розкривається не через її домінуючу позицію до інших, (яку б вона мала постійно демонструвати), а як цілісність, не меншовартісність, не конфліктність (!) її сутності, що і виділяє її серед жінок.

Параска прислухається до власних бажань, не змушує себе займатися нецікавою для себе роботою, не любить рукоділля, жіночу роботу по дому, але любить рубати дрова, майструвати, працювати в полі. Оскільки вона має фізичну силу, то виконує чоловічу роботу, тим самим ламаючи усталені стереотипи про розподіл праці. Таке поєднання і контраст у героїні жіночих і чоловічих якостей розкривається через світогляд, позбавлений гендерних умовностей. Героїня створює образ самодостатньої людини, життя якої позбавлене патріархальних умовностей. Виходячи за межі граничної емоційності в жіночих романах, авторка подає психологічну характеристику існування жінки в суспільстві описом героїнь.

Образ жінки в українській духовній культурі представлений насамперед у освяченні образу матері, а тому є принципово консервативним, спрямованим на утвердження та збереження моральних норм і цінностей української родини. Зворотною стороною цього явища була проблема неприйняття як художниками, так і суспільством образу жінки, який неможливо було реалізувати через сімейні стосунки. Чіткий поділ на сімейну

та соціальну: фемінну-жіночу та маскулінну-чоловічу сфери життя призводить до надмірного контролю чоловіка (в образі суспільства, що представляє норми соціальної поведінки) над особистим життям жінки у сім'ї.

Лише на початку ХХ ст. виникла проблема десакралізації образу жінки, метою якої було розкриття психології життя жінки як особистості, не обмеженої стандартним життям сім'ї та домашнього господарства. Проблема насильства в українській культурі істотно пов'язана з проблемою ставлення до жіночого тіла в суспільстві. Сформована в українській культурі традиція негативного ставлення до вдів, «відьом», повій, покриток привела до легітимації насильства, як засобу стримування моральної чи фізичної деградації.

Проблему фізичного насильства над жіночим тілом (оголошення про покірність жінки чи власну перемогу) змальовував майже кожен письменник ХІХ ст. звертаючи увагу на неприпустимість насильства над жінками, автори зображують у таких сім'ях жінок як берегинь, а чоловіків – як асоціальних об'єктів. Однак фізичне насильство не лише засуджується суспільством, а й стає елементом та інструментом у вихованні жінки, як «правильної» дружини.

Українські письменниці мають власне бачення причини і наслідку жорстокої поведінки. Втім, відмінність у природі походження цієї жорстокості не змінює наслідків. Наприклад О. Кобилянська бачить страх чоловіка перед жіночою сексуальністю.

У творі «Природа», дослідниця Л. Таран розкриває зацікавлення двох молодих людей одне одним, через «інверсовану ситуацію: дівчина, яка досить сміливо, незалежно поводить себе, фактично провадить активну роль».[54] Героїня відчуває сексуальний потяг до гуцула, який символічно реалізовується у їхньому сходженні на гору. Оскільки дівчина провадить активну роль, що є нетрадиційним для уявлення чоловіка, він намагається пояснити її поведінку через знищення для себе її божественного образу та

перетворення у відьмацький: *«Якась нечиста сила заволоділа ним. І ся нечиста сила, то – вона, прекрасна, червоноволося відьма. Що здибав її в лісі... В матері божої не червоне волосся, мати божжа нікого не має за дурня, коли кого так дуже принадить, як вона його; мати божжа свята, а вона... ах!!»* [31, с. 133]

У творчості О. Кобилянської краса виконує естетико-споглядальну функцію, так чи інакше підкреслюючи неповторність героїні. Свідоме використання авторкою типової зовнішності жінки як в українській, так і в європейській культурі має на меті відокремити жіночу сутність від тілесної привабливості, яка через свідому десексуалізацію позбавляє її впливу чоловічої та жіночої опозиції в суспільстві.

### 2.3. Ніцшеанські інтенції прози О. Кобилянської

Сучасний стан української рецепції Ніцше ще знаходиться в зародковому стані. Навіть відсутність розуму, що охоплює провідні вилазки філософствування Ніцше, доводить це. Час від часу у Ніцше є роботи з проблеми суб'єкта, нігілізму, сенсу життя, тілесності, музичної творчості чи постмодерністської інтерпретації його філософії [36].

Деякі з них ретранслюються із західних чи російських студій і служать посібниками для авторів у їхніх презентаціях та побіжних малюнках. Проте скаржитися нема на що. На нашу думку, коріння проблеми лежать насамперед у текстово-перекладній площині. Досі обговорювана спадщина Ніцше майже недосяжна для україномовних читачів. Звичайно, зараз ці твори легко впізнати в оригіналі або в перекладах «робочими» мовами (майже не повністю - російською, частково - англійською). Але одним із наріжних каменів розуміння ніцшеїзму має бути спільність термінології, яку використовує український дослідник. Якщо вона недоступна, ми продовжимо використовувати поширені стереотипи. Отже, ми маємо лише частину перекладеного текстового арсеналу. Це «Так говорив Заратустра» (переклад А. Онишка) та «Антихрист» (переклад П. Таращука).

Насправді в Україні досі немає доказів того, що філософія Ніцше мала суто філософське осмислення. Ми не знаємо монографічних праць, які б хоча б висвітлювали філософську спадщину Ніцше і не торкалися його особливого аспекту. Але хоча проведено майже радикальні паралелі, усвідомлюється їх методологічний та допоміжний характер. Називаючи Ніцше мислителем, який вийшов за межі понад 200-річної західноєвропейської просвітницької традиції та запропонував антираціоналістичну, антимеханістську, екзистенціалістичну програму, І. Бичко підкреслює близькість українського та німецького менталітетів, хоча й розуміє його відносність.

На відміну від наукової та діалектичної думки, Ніцше не цурався міфологічної думки. Однак апофатика — це не поблажливе спростування, а

свого роду діалектична взаємоперетворення: заперечення і ствердження, щось і ніщо. Схоже тлумачення активного нігілізму: переоцінка цінностей Ніцше — це не зведення буття до повного небуття, а звільнення від того, що згубно для конституції життя.

Традиційність запропонованого плану, однак, відчувається в українському прийнятті Ніцше, яке сягає початку ХХ ст. де ми маємо справу з трансформованими формами, а не з істинним відображенням доктрини ніцшеанства. Але буквально поширення було б менш привабливим. Крім того, німецький, російський та польський ніцшеїзм реагували різною мірою. Основою цього прийому була ідея вивищення національної української свідомості, значною мірою завдяки добровільній складовій.

Таким чином, підсумовує І. Бичко, українські культурні діячі зосередилися на застосуванні ідей Ніцше в соціально-політичному, культурному та історичному вимірах, прямо чи опосередковано визнаючи ідею влади та залежності в людському суспільстві та відмінності між цими морально-ціннісними орієнтирами.[3]

Насамперед варто відзначити внесок Соломії Павличко [47]; без цього інтелектуального доробку не було б і мови про «український ніцшеанізм», але її робота стосується перехідної проблеми. Авторка розглядає це явище як один із центральних моментів у координатах українського модернізму кінця ХІХ початку ХХ ст., коли Ніцше був проголошений одним із головних натхненників зароджуваного руху, який пропагував свою філософію декадансу, песимізму та критики моралі.

Так, широкого поширення набула риторика Ніцше: «Про Ніцше буквально всі почали говорити потроху, але знання його ідей часто було неглибоким... Багато його ідей були неприйнятні для народних демократів, а його популярність була швидкоплинною». [47, с. 46–47]. Юрій Кміть, критик «Літературно-наукового вісника», побачив і правила логічного мислення, де була повна анархія в науці, філософії, етиці, релігії, де є і зневага до пригноблених, знедолених, неосвічених мас, і іронічне і глузливе знущання

над народницькими прагненнями і орієнтаціями, і цілковита воля неприборканих інстинктів, дикунських, іноді варварських. [25, с. 87]. Насправді, Ніцше був джерелом натхнення для антипопулістських теорій. Але з цим пов'язаний більш яскравий парадокс: його філософія, навіть у безкомпромісній опозиції, була натхненна суперечливими філософськими та соціально-політичними течіями та рухами.

Ольга Кобилянська була чи не першою українською ніцшеанкою. Збігаються і її тенденції в літературі передували інтересу до Ніцше. Вона виховувалась у німецькому дусі й писала свої оповідання, «марлітівські», (жіночий роман) німецькою мовою, згодом створивши образ сильної аристократичної героїні, яка воліла належати до великого й вільного народу. Хоча це є проявом антифемінізму Ніцше, воно відноситься до центральної ідеології психологічного дослідження «Царівни»: «*Йдеш до жінки – візьми канчука!*» Ось для прикладу цитати діалогу Наталки й Орядина:

— *Дивна річ, ви шукаєте в одно боротьби.*

— *«Чоловік зрікається великого життя, коли зрікається боротьби!»*

— *каже десь новочасний філософ Ніцше. — відповіла я йому...*

*...Я дійшов до переконання, котре заявляю вам словами згаданого вами перше «пророка» Ніцше: «Wir sind ein Pödelmischmasch, das Heute, und das will Herr sein!» (Ми – юрба, що живе сьогоднішнім днем, і ми хочемо панувати).*

— *То сумне переконання, але на те ще є вірада, Орядин! Ви кажете словами Ніцше... — а я відповім вам на те словами того ж самого пророка: «Das überwindet mir, ihr «höheren» Menschen!» (Переможіть мені їх ви, «вищі» люди).*

— *Так, Наталко, ihr «höheren» Menschen! Однак звідки возьмете тих вищих людей?*

— *Ми самі станьмо ними, учім других ставати ними [33].*

За словами Лесі Українки, у творчості Кобилянської проявляється прагнення до ідеалу «надлюдини». [12, с. 157–158]. Але Кобилянська більш

обережна: *«Що стосується Ніцше, то він, правда, хвилював мене своєю глибиною і деякими своїми роздумами про майбутнє, але я була настільки прив'язана до впливу цього модного філософа, що ні. Просто тому, що я не могла» Я його не розумію, і деякі місця були для мене «нечіткими»... тож, коли я написала усі свої твори до цього часу, я написала їх без впливу Ібсена чи Ніцше, але у «Царівну» вклала частину свого прекрасного, великого і далекого, яке б зараз читала, але тільки українською, але щось справді велике я не читаю, що немає перекладу». [32, с. 217].*

За словами Марка Павлишина, критики досить неоднозначно оцінили «Царівну» через звернення Кобилянської до німецького філософа. Осип Маковей спостерігав «добрий вплив» Ніцше, бо той *«навчив його дивитися на людей з вищої, ідеальнішої позиції»*. [39]. Агатангел Кримський був здивований, що письменниця, що вболіває про права для жінок - дбала про філософа, відомого антижіночими афоризмами. [36].

Сергій Єфремов часто придушував величність репутації авторки: *«Ніцше зі своєю ультраіндивідуалістичною філософією мав велику перевагу над Ніцше в юності, і Кобилянська стала його відданою ученицею в його творах. І вже перші ж твори Кобилянської, повісті «Людина» і «Царівна», яскраво відобразили цей вплив, зображуючи людей, переважно жінок, «тягу до краси», пориви на висоті, розуміючи їх як певну «аристократію душі». повсякденне життя кидається «відлетіти» від «дурних підлих душ», «з натовпу», кудись у царство надземних емоцій і надлюдських переживань. Герої Кобилянської... хочуть прищепити собі ідеал надлюдини: «насамперед бути ціллю людини» і «не цікавитися загальним»; для такої надлюдини не може бути «прав», тобто певних обов'язків і обов'язків щодо громадянства; вона хоче ізолювати себе від суспільства, знехтувати ним, кинути йому виклик неповагою і презирством. Така ультраіндивідуалістична філософія надлюдини у Кобилянської не є обґрунтованою, оскільки її «аристократи духу» насправді не вищі за жорстоко побиту «юрбу». Вони плоть до плоти і до останнього волоска, наповнені тією ж вузькою, міщанством, що вічно*

копіює свою й чужу душу і розкидає ганебні прикметники ліворуч і праворуч. Якщо ці надлюди відрізняються від звичайного буржуазного болота, то просто їхнє захоплення красою набуває явних карикатурних форм.» [20, с. 428-429].

Як не дивно, в радянській літературознавстві, де навіть згадка про Ніцше без ритуальних прокльонів була майже незгладимою, вплив на Кобилянську в інших місцях визнавали, але вважали нетривалим. [46, с. 78-80].

Ми бачимо, що Ніцше зневажав Іван Франко, який через його «несучасність» докоряв Кобилянській за те, що вона любить неприродний модернізм. [46, с. 67-68]. Франко, здається, не помічав кризи свого часу і відкидав його твердження як тривіальні: *«Хто не пише в дусі Ніцше, не йде по стопах Харборга, Бодлера, Метерлінка, Ібсена та Верлена, той не письменник, він не вартий доброго слова»*. [60, с. 35]. «Модернізм, який він бачив, – каже Ярослав Грицак, – не відповідав ідеалам молоді – вірі в прогрес, класи, нації. Але був то модернізм, який не вірив у модернізацію, це був кінцевий термін, це був декаданс, який мав дух світової війни, крові. Це явище було чуже Франку", навіть засуджуване, бо поети оспівують не звільнення, а смерть, відчай, депресію. Для Франка було незрозумілим те чому всі цим захоплюються і чому це увійшло у моду.

Нарешті Франко висловився різкіше, ставлячи під сумнів актуальність ніцшеанства: бібліотеки *«... цей блискучий і фальшивий балаган, ця справді анархістська філософія були побудовані без головного на увазі — ми цього зовсім не розуміємо»*. [59, с. 203].

М. Павлишин зазначає, що Франкове судження Ніцше як «правильного» і Кобилянської, як «неправильної» переважало протягом багатьох років (1920-90-ті рр.) [37, с. 24]. Інколи твір Кобилянської трактують як пояснення збігів і паралелей з поглядами Ніцше, узгоджене з поняттями «аполлонійський» і «діонісійський», не знаючи, чи авторка читала «Народження трагедії».



Цілком імовірно, що Кобилянська добре знала «Так говорив Заратустра», адже вона неодноразово цитує в гуморесці «Він і Вона», де рефреном повторює: *«Людина — це те, що треба подолати»*. Вона знає «Присмерк кумирів» (цитати в «Царівні» відображають критику європейської культури та релігії). Однак більш детальне знайомство Кобилянської з творчістю мислителя почалося після 1895 року, з «Люди і твори» Георга Брандеса з розділом про Ніцше, двотомної праці Гуго Каца «Світогляд Ніцше» та «Позачасне міркування».

Серед ніцшеанських мотивів Кобилянської можна спостерігати наступні наслідування та інтенції: імператив перемоги над собою, надлюдина, символіолудня як розквіт людського потенціалу, «висока людина» та «людина з натовпу» тощо. При цьому авторка висміює безпосереднє сприйняття ніцшеїзму. З Ніцше в її роботах йде суперечка: це стосується поняття *ressentiment* як гніву, поєданого з ревнощами. У «Царівні» відбувається реабілітація образи — гнів, злість і біль героя перетворюються на бажання помсти, зла, що часто схвалює авторка. Привід принизити себе звучить добре. Але ніцшеїзм Кобилянської випромінює належність до європейської інтелектуальної сфери, виражаючи людські надії та незручності, хоча й проголошуючи песимістичний погляд на реальність, нечутливу до людських чеснот і їжі. [46, с. 84–85, 95, 133–135, 142].

У листуванні зі своїм другом Л. Українкою він прокоментував своє ставлення до Ніцше: *«Я не поділяю вашого ніцшеїзму, бо цей філософ ніколи не вражав мене як філософа: ідеал *Uebermensch*-а, миці «*Blonde Bestie*» якимось мене не захоплюють»* [47, с. 48]. Проте С. Павличко вбачає в Л. Українці необґрунтовану ідею філософії Ніцше, сприйняту в кітчево-вультгаризованому образі (оспівувача розбещеності, руйнівника цінностей). Незважаючи на несхвалену реакцію, вплив естетико-індивідуалістичного пориву Ніцше відчувається в Лесиній теорії «неоромантизму», його антихристиянській критиці («У катакомбах», «Одержима») ... [12, с. 156]. Тарас Возняк пише: *«Подивімось на «Лісову пісню». Як і у випадку з Ніцше,*

*за деякими винятками, весь всесвіт драми розділений на дві окремі області — лісового демона і людей. Що таке людський світ? Це світ культури, традиції, ритуалу, розуму як міри, а отже, світ обмежень. Помірність характеризується буденністю... Ліс проти цього. Це основа діонісійського світу Стародавньої Греції, первинного, прямого, таємничого світу..., конституційно непізаного комунікаційного світу, принципово нелогічного світу, тому що він не втиснутий у рамки розуму»[8].*

Але є й інше тлумачення: «духовна опозиція» Лесі Українки походить із гностичних і маніхейських джерел, а не «антихристиянство Ніцше», як вважає Оксана Забужко (духовні та інтелектуальні пошуки Ніцше здійснюються паралельно, але різними шляхами)». [4, с. 156]. Це також важливо для Вагнера та захоплення Ніцше розчаруванням Ніцше.

На початку ХХ ст. на Західній Україні зростала популярність Ніцше. Але його ідеї не були засвоєні чи «розбавлені», засвоєні та адаптовані до різних контекстів. Його сприймали як творця надлюдини, а не як попередника основних людських інстинктів. Опис народницької полярності соціально-естетичних цінностей і вичерпних ніцшеанських ідей розкидане по всій українській літературі перших двох десятиліть. Багато творів показують конфлікт між особистістю, творчою особистістю та суспільством. Для молодих модерністів Ніцше був зброєю проти популізму та народницького примітивізму. [73, с. 266–267]. Так, у статті «Молода муза» [38] Остап Луцький, представник однойменної львівського літературного гуртка (1906–1909), підсумував проблему наближення культурної кризи та безвірного і безнадійного появи людини: «Ніцше послав свого Заратустра в широкий світ, і той мов чарівник привертав увагу всіх, хто його зустрічав, що наближається час аналітичного контролю для багатьох наших уявлень про найцікавіші для нас життєві питання... Почалася нова полум'яна перевірка, догма за догмою провалилася. [47, с. 127–128]. Богдан Лепкий, інший «молодий музикант», закликав до злиття Ніцше, Ібсена та Метерлінка з місцевими культурними традиціями.

Безкомпромісний Франко відповів: «Для пана Луцького початком цієї кризи і, мабуть, лише найочевиднішим її проявом стала поява ніцшевського зороастризму. Ну, це явище не таке вже й давнє, ми його добре розуміємо, і нам здається, що це явище ніде не викликало кризи... але мудрі люди дуже мудрі, бо знають, що ці таємниці, які вічні, як і все людство, розкриваються в людських душах на всіх хвилях людського розвитку, ведучи до таких катастроф, як смерть Сократа та Ісуса, виявлена в єгипетському аскетизмі та французькому в царствах революції - передати лише найхарактерніші явища боротьби меж людських можливостей і нерозв'язних таємниць власної душі». [61, с. 411–413]. Франко також говорить про драматичний фінал Ніцше, стверджуючи, що особистісна криза «їм рухала».

Таким чином розгорілася дискусія. У культурних засадах київського журналу «Українська хата» (1909–1914), який сприйняв заклик «Молодої музи» до створення нової художньої культури, і модернізм якого С. Павличко характеризувала, як суто ніцшеанський, ідеєю було те, що змінитися може лише індивід, і керувати всім загальним особистою дією або мистецтвом. У результаті нація потребувала лідерів, які б боролися, консолідували та розвивали політичну теорію. Але тут ми маємо вищезгадане парадоксальне визнання ніцшеанства, яке є антинаціоналістичним і антиіндивідуалістським на своєму сходженні.

Мирослав Попович зазначає, що головні речники Української хати Шаповал і Євшан зробили новий крок у порівнянні з галицьким спадковим новомузовством. – Вони припускають духовне існування такої України, яка належить найсучаснішому Заходу, і під цією Україною «створять українців». [49, с. 507].

Схоже, інтерес до Ніцше спостерігався і в сусідніх країнах. У Польщі, а особливо в Україні, де традиція етичного та «національного» мислення, тобто більш колективістських категорій, була надзвичайно сильною, Ніцше, чие ім'я асоціюється з індивідуалізмом та похідними від нього поняттями та

постулатами, часто асоціювався з декадансом, але саме завдяки цій індивідуальності модерністи зіткнулися з романтичною традицією. [67, с. 44].

З іншого боку, С. Павличко констатує, що неоідеалізм росіян погано сприймається в українській критиці. Цей вплив поволі зникає з польського модернізму. Проте українське знайомство з Ніцше походить із другорядних джерел: популярних статей, нарисів, аналітичних коментарів, у яких його філософія погано систематизована. «Деякі з найважливіших праць Ніцше з естетики та моралі («Народження трагедії або еллінізм і песимізм», «Щаслива наука (*la gaia scienza*) тощо) були повністю проігноровані» [47, с. 132–133 ] .

«Молода Польша» може надати ґрунтовніші студії німецького філософа, проте і тут ідеї його часто були «непрочитані» або сприймалися як неоднозначні»; можливо, тому літературна критика раннього польського модернізму вважає, що Ніцше вплинув не стільки на текст, і його внутрішню побудову, скільки на структуру філософської думки та посилю у підтексті авторів наслідувачів його поглядів. [64, с. 56, 69].

Цікавий факт: Василь Стефаник активно ввійшов у життя «Молода Польша», а в 1900 р. «Вона була посередником у бідах сестри Ніцше та видавця Наумана за дозвіл перекласти «Так сказав Заратустра» польською [53].

Проте ім'я Ніцше неодноразово згадується на сторінках «Української хати» як «національно-антидемократичне» читиво. Так, Микита Сріблянський (Шаповал) посилається на концепцію Ніцше трансформації цінностей і спрямовує її проти форм «масифікації» в культурі. В одній зі своїх статей він виступає як теоретик «історичного нігілізму», діагностуючи проблему минулого через метафору «порожнього простору». Сріблянський вважає, що підвалини української культурної традиції зникли, залишилося місце для інших цінностей. Філософія Ніцше залучала «хаті» можливість тлумачення ідей. Тому Сріблянський презентує еталон людини сучасності, не звертаючись до минулого, створюючи алюзію на концепцію надлюдини з

ідеєю індивідуальної свободи, масового зречення людства, руйнування старих цінностей, культурної досконалості. [53; 2].

Але лише ніцшеанство закарбувалося у творчості «Хатяна» Миколи Євшана (Федюшки). «Враховуючи художню віру М. Євшана — єдність етики й естетики як розширеної романтичної традиції єдності сакрального й художнього — і всю його дослідницьку роботу загалом, слід зазначити, що такі, так би мовити, витончені критерії Оцінюючи нашу роботу «Критика», Фіхте, у поєднанні з внутрішнім опором і вольовим поривом, зазнав невдачі європейській філософській думці, а особливо попри всю різницю їх світоглядів, розвитку.[66, с. 3] У цьому різноманітті голосів, у критиці Євшана особистість Ми розглядаємо концепцію створення нової культури, пов'язаної з проблемою творчості. Не дивно, що Євшан сприймає вольову надлюдину Ніцше в його записах духовної величі й аристократичної досконалості» [64, с. 5].

З цих позицій він критикує малоросійську ліричну прозу, натуралізм, емоційні твори. У своїй програмній роботі «Проблеми творчості» Євшан говорить: «Ніцше усвідомив, що в наш працездатний вік мистецтво важливе лише в тій мірі, в якій воно стало розвагою, що тепер естетичну потребу вищого стилю відчують лише нішові одиниці. Соціальний, натхненний ударами творчості - атмосфери немає, і тільки в такій атмосфері можуть народжуватися чудові люди і чудові думки. Одним словом, творець мав здатися в таких умовах сучасної обивательської культури, він мав вважати себе безсилим, слабким». І більше: «Творчість є тому великою справжньою силою в житті й одиниці, коли реалізується на прохання Ніцше у прагненні створити святого, мудреця та художника, який стане вершиною культури і продемонструє владу людського генія». [19, с. 12]

Геній Ніцше часто згадується, хоча ніяких конкретних посилань на певний твір не робиться. «У контексті проблеми опосередкування ефектів Ніцше багато говорять і іноземні цитати-вигуки. Наприклад, замість того, щоб прямо посилатися на образ Ніцше «танцюючої зірки понад усе», у

Євшана читаємо: «Новий геній вийшов цього хаосу.» народиться «*tańcza gwiazda*», доки не підніметься «зараустрійський», пише критик. Цитата німецького філософа російською мовою: поет може «зітхнути» повітрям гір — «чистою атмосферою», яка витримує «тільки міцні духи» [66, с. 181-182]. Але навіть якщо не згадується прямо, ніцшеанський дух Євшана завжди присутній. Характеризуючи творчість Тараса Шевченка, він підкреслює близьку німецькому мислителю спонтанність, неінтелектуальність. З новим типом творця Євшан пов'язує вміння осягнути власне пророцтво, неможливість відійти від протиріч душі, трагедію спроби нести тягар вселенського терпіння, здатність виявляти «жорсткість до себе». Свідок своєї долі «антиромантичне самозцілення» (*amor fati*). «Бо найвищий релігійний принцип, який руйнує мою цінність, позбавляє мене насолод, загрожує мені вічним покаранням і назавжди тримає перед моїми очима дзеркало власної совісті! І зрозуміло, чому Штірнер чи Ніцше нарешті дійшли до нігілістів, «без віри» в поезію. Їм довелося відмовитися від поезії, яка стала виразником буржуазних настроїв, виразником гуманістичних прагнень людства – там, де вузькооб'єкти вже почали формувати свої належним чином переупаковані канони» [18, с. 226–227].

Таким чином, «для Євшана постає нова естетична культура, як нова цінність, метафізика культури, яку український критик вважав близькою до релігії й розвивав у плані сенсу життя, як ми бачили у Ніцше» [12, с. 152–153].

Жіноче мистецтво в сучасній українській літературі ґрунтується на міцній літературній традиції, яку представляють такі імена, як Олена Пчілка, Марко Вовчок, Наталія Кобринська, Ольга Кобилянська, Катря Гриневичева, Леся Українка, Олена Теліга, Ірина Вільде, Наталена Королева та інші. Проте лише на початку 90-х років ХХ століття проза господинь має місце як літературне явище, естетична цілісність. У процесі визначення є певні труднощі, і перш за все термінологічний характер.

Цей погляд є надзвичайно важливим при дослідженні обраної мною дослідницької теми, адже ідейний зміст творів О. Кобилянської, авторські підходи до створення «сильних», «нових» жіночих образів — це насамперед прагнення авторки до критичного розуміння. Суть жінки, справжня професія, оцінює власні здібності та очікування. Це стає поштовхом у прагненні саморозвитку героїнь і є основою адекватної самооцінки та самооцінки.

На думку сучасних критиків, теза про надлюдину, яку запропонував Ф. Ніцше, розглядалася в контексті України, як домагання індивідуальності, здатної до саморозвитку, самосприйняття. Т. Гундорова, розглядаючи повість О. Кобилянської «Царівна», акцентує на тісному зв'язку цього твору з позицією Ніцше щодо розбещеності сучасної людини та сучасного суспільства. Заратустра закликає подолати це, розробивши нове втілення — «надлюдину». [11, с.126].

За словами дослідниці, «такі роздуми німецького філософа надали додатковий культурний відтінок еталонної «вищої жінки» у повістевій творчості Кобилянської». [11, с. 126].

В одному зі своїх записів авторка зазначила: *«Мої герої вже набридли чи принаймні привернули увагу русинів, що разом із нинішніми Марусею, Ганнусею та Катрусею можуть бути жінки європейського характеру, а не конкретно галицько-руські.»* [11, с. 126].

У розумінні питання шлюбу, по суті, письменниця висловлює свою позицію через героїнь, виходячи з розуміння моделі сім'ї Ніцше як союзу двох особистостей, також виховувати такий шлюб, де подружжя будуть здатні поважати одне одного, враховуючи особливості рис характеру тощо. [11, с. 126].

Слідом за Ф. Ніцше О. Кобилянська прагне створити художній образ жінки, яка об'єднає емансиповану жінку, домогосподарку і матір. Ідеальний тип матері реалізується в авторки в оповіданні «Ніоба», дружби — в оповіданні «Царівна», фізичної близькості — у новелі «Природа». Але письменниці не вдавалося поєднати всі потрібні втілення, щоб створити

образ жінки, яка б повністю відповідала потребам тогочасного європейського суспільства.

Важливо й те, що у творах О. Кобилянської зображено реальну ситуацію, за якої суспільство ще не готове прийняти й оцінити таких «нових» жінок. Так, Орядин з «Царівни», колишній наречений Софії з новели «Valse melancolique», чоловіки Параски з «Некультурна», наречений Олени Фельс з «Людини» не сприймають естетизованих сильних жінок, які можуть самостійно вирішувати свою долю. Т. Гундорова, О. Кобилянська категоризує образи жінки як рольові ідентичності жінки.

Таким чином, використовуючи формулу Ніцше щодо вродженої дії жінки та за результатами аналізу творів автора, дослідниця визначає типи жінки, як актриси, жінки, як незайманої, жінки, як цінності. [11, с. 135-137]. В образах Олени Ляуфлер та Наталки Верковичівни у повістях «Людина» та «Царівна» помітні риси жінки як акторки. Розуміючи, що тільки так вона може врятувати свою сім'ю, Олена використовує всі свої акторські таланти, щоб догодити Фельсу; Наталка також використовує засоби, щоб діяти певним чином, як у стосунках з Орядиним, так і після виходу заміж за професора. Жіноча роль за значенням реалізується авторкою в образах трьох жінок з новели «Valse melancolique».

Усі вони володіють жіночими цінностями, адже вони усвідомлюють свої можливості, якість життя навіть поза загальноновизнаними суспільними та моральними нормами. Так, художниця Ганна, представляючи модель можливого майбутнього життя трьох подруг без чоловіків, каже: *«Ми будемо людьми, які не пішли ні до жінок, ні до матерів, але все ж таки розвинені»*. [27, с. 209].

Цікаве прозріння авторської інтерпретації концептуальних позицій німецького мислителя знайшла Т. Гундорова. Дослідниця вважає, що О. Кобилянська часто використовує формули Ніцше для зображення жіночого типу в ракурсі *«відстань, майбутнє, з одного боку, і іронічно перевертає відомі афоризми німецької письменниці з іншого.»* [11, с. 138].



Вбачаючи у Ф. Ніцше незаперечний авторитет у формуванні власного світогляду, О. Кобилянська переосмислює творче положення своєї філософії. Тому у творах автора («Valse melancholique», «Людина», «Царівна») популяризується ніцшеанська модель шлюбу як союзу двох особистостей, які справді одне одного люблять і поважають враховуючи індивідуальні особливості. У такому шлюбі жінка повинна повністю реалізувати свої творчі здібності. Однак якщо такий чоловік не «рівний» з «вищою» жінкою поруч, то шлюб не є обов'язковою умовою всього її життя. Адже жінка – це цінність («Некультурна»).

Гумореска «Він і Вона» показує, що якщо письменницю розглядати як ученицю Ніцше, то вона насправді одна із тих, хто прислухається до поради свого наставника: *«Погано віддячує своєму учителеві той, хто назавжди лишається тільки учнем. Чом би вам не поскубати мій вінок?»* [42, с. 81].

У повісті авторка демонструє надзвичайну майстерність «зривання вінків». Цей таланти український письменник проявить і в інших своїх творах («Принцеса», «Природа», «Там зірки з'явилися», «Пройшла вона крізь стіну» та ін.). Підступно відчуваючи парадоксальність думки Ніцше, автор неодноразово використовуватиме свою зброю проти самого себе. Щоб зрозуміти стосунки статей у комедії «Він і вона», Кобилянська не лише використовує слова німецького філософа, а й «грається» її ідеями. [26, с. 157].

Результатом такого незвичайного акторського партнерства буковинського письменника з Ніцше стане оригінальна аристократична концепція кохання, підсумована в гуморі чотирьох взаємопов'язаних понять – Особистість, Свобода, Творчість, Гармонія. Зрозуміло, що Ольга Кобилянська, яка своїм твором розпочала діалог з автором «Так говорив Заратустра», одразу обрала роль товариша, співтворця, а не послідовниці його вчення. Недарма герой філософської поеми Ніцше наголошує, що *«Заратустра буде говорити не до людей, а до своїх товаришів»*. Він невтомно стверджував: *«Творець шукає товаришів, а не мертвих, точно не*

*стада та невірних. Творець шукає співавторів, які пишуть нові цінності на нових скрижалях.» [42, с. 23].*

У своїй гуморесці Кобилянська переоцінює класичну опозицію чоловік-жінка, як-от: розум/інстинкт, дух/матерія, старший/молодший, особистість/сутність, чоловік/нелюдина, де перший учасник звертається до маскулінного локусу та маскулінной позиції, другий до чоловічого локусу та жіночої позиції. На відміну від Ніцше, який відстоював таке протиставлення як цілком природне і необхідне, буковинська письменниця створює власну модель стосунків між статями, в якій сучасна жінка є таким же джерелом духовності, як і чоловік. Так само, як і він, вона є активним діячем, який створює, формує та налагоджує життя.

Герої гуморески — самодостатні й неординарні особистості. Вони дуже різні і водночас дуже схожі один на одного. Він німецький лікар. Вона українка, дочка бідного дідича. Обоє — інтелектуали, знайомі з художньою літературою та філософією, зокрема з вченням Фрідріха Ніцше.

Коли вони зустрічаються, вони інтуїтивно знайомляться з парою один одного, перш ніж зустрітися безпосередньо. Очі відрізняють Його від рідних і близьких. І тому, всупереч усім аргументам розуму, який постійно вдається до аргументів Ніцше, їхні душі ведуть мовчазний діалог. Адже їхні думки щоразу дивно перепліталися, торкаючись відстані один від одного. Знайомство ще більше посилить почуття спорідненості між двома, що проявиться в любові. Він і Вона — «високі» люди Кобилянської, виховані на філософії німецького письменника Заратустра; ця філософія через самотрансценденцію підноситься до справжнього кохання, де, за Ф. Ніцше, *«душа огортає тіло»*. [42, с. 71].

Аристократизм їхнього кохання виражається насамперед у характері стосунків між ними, позбавленому ознак панування, панування, підпорядкування, підпорядкування один одному. Однак деякі літературознавці стверджують протилежне. На думку Т. Гундорової,

найбільша іронія гумору — це коли чоловік *«приручає жінку і змінює її собі»*. [11, с. 159]

Такий розподіл ролей, у яких Він — приборкувач, а Вона — приборкувальниця, не повністю збігається з трактуванням авторки, оскільки у творі не лише герой, а й героїня приборкує й змінює свого чоловіка. Однак, якщо кожен з них стримує когось, він обмежує себе – свої сумніви, невпевненість, упередження, емоції, ревності тощо. Не приборкання, а прийняття Іншого у всій його неповторності позначило в гуморі Кобилянської її стосунки з Ним. Щодо того, чи змінюється чоловік ніби жінка, то доречніше згадати про те, що вони обоє змінюються з любов'ю. Очевидно, ці двоє мають те саме життєве переконання, яке проголосив Заратустра Ніцше: *«Але нехай вашою честю буде любити вас більше, ніж вони люблять вас, і ніколи не бути другим»*. [42, с. 68].

Протилежні, але рівноправні статі в повісті «Він і вона» обирають не шлях війни, а шлях взаєморозуміння, співтворчості; тут, як стверджує головний герой, *«варто того кохання, яке кожен «зламає» сам, щоб стати «повагою»* [34, с. 363].

У запропонованій концепції О. Кобилянської, на відміну від класичної маскуліної, відбувається мовчазний монолог, між сучасною жінкою і сучасним чоловіком. Ідеальну модель стосунків він узагальнює, як діалог двох рівноправних партнерів. Починаючи від Ніцше, який мріє про *«рівність, рівну освіту, рівні вимоги та відповідальність»* для кожного, хто *заперечує проблему, «чоловік і жінка» у вирішенні основної проблеми «чоловік і жінка», «типові» побачили ознаки плосколобості»*. [41, с. 129], буковинська авторка наполегливо відстоюватиме ідею гармонії між статями, яка не вирішується сама по собі, а вирощується й реалізується як унікальні особистості. Прикметно, що вінцем такої гармонії для аристократичних героїв Кобилянської є шлюб. З цієї причини авторка, яка відкидає деякі припущення німецького мислителя, підтримає й інші його пояснення. Власне, близьким їй і її сучасній жінці і сучасному чоловікові було б вчення

Жерата Заратустри: *«Ми повинні рости не тільки в ширину, але й у висоту – це, брати мої, допоможе вам у саду шлюбу!»*. [41, с. 221].

Зауважимо, що ідеї, які пронизують гумористичний стиль, знайдуть відображення у всій прозі Кобилянської. Натомість цей твір не залишиться без уваги українських читачів. Нечуваним є і сам діалог авторки з філософією Ніцше, який відкриється на сторінках новели «Він і вона».

## ВИСНОВКИ

Ранньому модернізмові не вдалося повністю зруйнувати стереотипи традиційної культури, проте, він однозначно змінив напрямок її подальшого розвитку, а потреба оновлення літератури успадкувалася наступними поколіннями митців.

Модернізм як естетичний рух стає результатом духовного перевороту, спричиненого новітніми філософськими та психологічними теоріями кінця XIX-початку XX століть. В основі естетичної концепції модернізму лежать положення філософії А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, психології З. Фрейда та К. Г. Юнга.

Так, Ф. Ніцше цілком справедливо вважається теоретиком та предтечею модернізму. Його ідеї (антирелігійність, антиісторизм, теорія «надлюдини» не лише вплинули на розвиток різних філософських шкіл XX століття (екзистенціалізм, постструктуралізм та ін.), але й визначили основні положення теорії модерності.

Тип жінки-як-цінності реалізовано авторкою в повістях «Царівна», «У неділю рано зілля копала».

Жінки в цих творах усвідомлюють свої можливості, перспективи життя, навіть поза межами загальноприйнятих суспільних та моральних норм.

На межі XIX-XX століть модернізм реалізувався в специфічному варіанті фемінізму, що спричинило до появи своєї художньої структури, системи кодів та своєї риторики.

Незаперечним є факт, що першими модерністами в українській літературі стали жінки-письменниці. Їхня спроба модернізувати культуру базувалася на феміністичних ідеях, які мали політичне підґрунтя. На зламі віків фемінне і феміністичне сали синонімом і джерелом модерного.

Жінки-письменниці зруйнували традиційні народницькі образи жінок, які домінували в літературі XIX століття. Крім цього, вони розвіяли стійкі

стереотипи щодо жіночої залежності, пасивності, непристосованості та чоловічої відповідальності, активності.

Постать О. Кобилянської – особлива в когорті молодих письменників-модерністів. Вона належить до найталановитіших українських авторів цієї доби. Постать О. Кобилянської – особлива в когорті молодих письменників-модерністів. За С. Павличко, це «культова постать українського модернізму». Вона належить до найталановитіших українських авторів цієї доби. Концепти «жінка», «людина» в творчості письменниці розглядаються глибоко і неоднозначно. Це жінка (людина) як цілісна особистість, ідеал, до якого прагнула в житті і творчості О. Кобилянська. Це і спосіб осмислення долі жінки в суспільстві та родині, де переважають патріархальні переконання й усвідомлення залежності людини від життєвих обставин, що іноді змушують особистість підкоритися існуючим умовам.

За повістями «Людина», «Царівна», «У неділю рано зілля копала» ми виділили такі моделі жіночих характерів:

1. Жінка патріархальна: Настка («У неділю рано зілля копала»): слухняна й покірна чоловікові: «І так Настка не гнівається ніколи на Гриця... Вона його любить і тією своєю любов'ю прив'яже його до себе на все. Вони ж колись поберуться». Така жінка народжена на те, щоб своєю любов'ю й покорою чоловікові «утримувати лад на світі». Настка близька до однієї з героїнь новели «Меланхолійний вальс» Марти, яка свою долю мислить у межах традиційних уявлень про жінку: кохання шлюб сім'я, діти.

Маргарета, учителька, радить Олені Ляуфлер (повість «Людина»): неодмінно вийти заміж, бо це – призначення жінки: «Завернись, доки ще молода, доки ще можливий рятунок, доки не будеш мусила собі сказати, що серед людей осталась ти одна-одніська!».

2. Грунтуючись на формулі Ф. Ніцше про природжене акторство жінки, в творах О. Кобилянської можна виокремити такий художній тип героїні як жінка-акторка. Риси жінки-як-актора спостерігаємо в образах Олени

Ляуфлер («Людина»), Тетяни («У неділю рано зілля копала») та Наталки Верковичівни («Царівна»). Усвідомивши, що лише так вона може врятувати родину, Олена застосовує всі акторські можливості, щоб сподобатися Фельсові; Наталка також певним чином використовує засоби акторської гри і в стосунках із Орядином, і після одруження з професором.

### 3. Жінка-як-цінність, або «нова жінка».

Моделювальними категоріями образу «нової жінки» у творчості О. Кобилянської є концепти:

1. Новий жіночий простір
2. Жіноча сила
3. Жіноче тіло

У патріархальній традиції несвобода жінки – це обмеження її життєвого простору: патріархальна жінка була ув'язнена домом, церквою, світським візитом.

О. Кобилянська розширює для своїх героїнь вузькі рамки хатнього простору: жінка письменниці починає виходити у світ природи. У ньому вона почувається вільно, невіднаглядно: *«Коли я у природі, то мені здається, що не маю пощо додому вертати. Це так свobodно»* (повість «Царівна»). Краса природи – пожива для душі жінки, джерело її імпресіоністичних переживань. Душа жінки живе враженнями від природи. Якщо письменниця залишає жінку в хатньому просторі, то для жінки виникає опозиція: *«будинок - дім»*. Будинок – це фізична норма життя. Дім – це власний буттєвий простір:

1. Такий простір, який завжди захищає від незгод у боротьбі з життям;
  2. Такий простір, у якому жінка може реалізуватися як митець.
- Наприклад, Наталка Веркович (повість «Царівна»). Намагається в домашньому просторі реалізуватися як митець. Жінка О. Кобилянської переформатовує традиційний патріархальний простір на простір для творчості.

Проаналізований матеріал дає право говорити про особливі художні функції концептів жінка / суспільство в творчості О. Кобилянської.

Грунтуючись на формулі Ф. Ніцше про природжене акторство жінки, в творах О. Кобилянської можна виокремити такі художні типи героїнь: жінки-як-акторка, жінки-як-дівки, жінки-як-цінності.

Риси жінки-як-актора спостерігаємо в образах Олени Ляуфлер («Людина»), Тетяна («У неділю рано зілля копала») та Наталки Верковичівни («Царівна»). Усвідомивши, що лише так вона може врятувати родину, Олена застосовує всі акторські можливості, щоб сподобатися Фельсові; Наталка також певним чином використовує засоби акторської гри і в стосунках із Орядином, і після одруження з професором.

Власне, проблематика повістей «Людина», «Царівна», «У неділю рано зілля копала», – це художньо інтерпретовані позиції О. Кобилянської щодо соціального становища жінки, дії суспільних стереотипів щодо її ролі в родині та громадському житті, шляхів покращення її долі.

Героїні творів О. Кобилянської – нові, автономні, самодостатні, «вищі» жінки, які не потребують дозволу на право жити вільно. Це аристократки духу, які мають в житті високу мету, прагнуть самоудосконалення та самореалізації, попри неприйняття суспільством.

В основі ідейного змісту творів О. Кобилянської, підходів авторки до творення характерів «сильних», «нових» жінок лежить у першу чергу прагнення авторки критично осмислити сутність жінки, її справжнє покликання, оцінити власні можливості й перспективи. Саме це є поштовхом для саморозвитку героїнь письменниці й дає підстави для адекватної самооцінки та самоповаги.

Повісті О. Кобилянської «Людина», «У неділю рано зілля копала» та «Царівна» стали початком розвитку нового етапу української прози: психологічного письма, в якому внутрішній сюжет відіграв важливу роль, в якому обстоювалися нові ідеї емансипації та фемінізму.



Концепти «жінка», «людина» в творчості письменниці розглядаються глибоко і неоднозначно. Це жінка (людина) як цілісна особистість, ідеал, до якого прагнула в житті і творчості О. Кобилянська. Це і спосіб осмислення долі жінки в суспільстві та родині, де переважають патріархальні переконання й усвідомлення залежності людини від життєвих обставин, що іноді змушують особистість підкоритися існуючим умовам.

Патріархальна традиція закріпила категорії сили і слабкості відповідно за чоловіком і жінкою. Ця опозиція вперше руйнується в «Кайдашевій сім'ї» І. Нечуя-Левицького. Патріархальна жінка спрямовує силу на завоювання влади в сім'ї. Нова жінка повинна «стати сама собі ціллю». Таку мету має Наталка Веркович (повість «Царівна»). Це означає:

1. Реалізувати всі свої бажання.
2. В результаті: сформувати себе як індивідуальність.

Це змінює ідеал жінки: у традиції – це жертвна мати, самозречена кохана. Присвячує своє життя чоловікові, дітям, родині в цілому, але не собі.

Наталка Веркович свідома: щоб стати «самій собі ціллю», треба «волі, треба відречення, треба боротьби». Модерна жінка О. Кобилянської вабить силою свого переживання. Любовну пристрасть урівноважує гордістю, наприклад, Тетяна з повісті «У неділю рано зілля копала».

З образом «нової жінки» ніцшеанські інтенції пов'язані більшою мірою ніж з образом жінки-акторки.

Осип Маковей у передмові до повісті «Царівна» зазначав: «Ніцше мав добрий вплив на Кобилянську, бо навчав її дивитися на людей з вищого, більш ідеального становища».

Образ Наталки Веркович близький до Ніцшеанської «вищої людини». Жінка О. Кобилянської творить «вищі цінності». Головною з них вважає власну індивідуальність. «Різьбити себе, удосконалювати себе» - мета Наталки Веркович. Це фемінізоване ніцшеанство.

Патріархальна традиція чоловічу й жіночу чуттєвість відтворювала дуже непослідовно. Змусила жінку каструвати власне тіло. Тому в

українській літературі XIX століття. Воно подавалося як побачене чоловічим поглядом, наприклад,

- У Гоголя («Вій») демонізується.

У творчості Т. Шевченка з'являється архетип покритки.

У творчості О. Кобилянської жінка вперше відверто заявила про

- право на знання власного тіла;

- право на те, щоб вільно ним розпоряджатися.

Тому, наприклад, Мавра з повісті «У неділю рано зілля копала» сама розпоряджається своїм тілом, стає коханкою «білого боярина» і народжує сина.

Проте аналіз повісті «У неділю рано зілля копала» доводить, що у протистоянні «Патріархальна жінка» - «Нова жінка» у реальному житті перемагає перша: слухняна й покірна чоловікові Настка, а не горда Тетяна.

О. Кобилянська рухається від неоромантизму до неореалізму.

У творах письменниці («У неділю рано зілля копала», «Людина», «Царівна») популяризовано ніцшеанську модель шлюбу як спілки двох особистостей, котрі враховують індивідуальні особливості, по-справжньому люблять і поважають один одного, є друзями і однодумцями. Жінка в такому шлюбі має повністю реалізувати свої творчі здібності.

Проте, якщо такої людини, «рівної» «вищій» жінці немає поряд із нею, то шлюб не є обов'язковою умовою її повноцінного життя. Адже жінка сама є цінністю («Царівна»).

Отже, творчість О. Кобилянської стала по-справжньому новим словом української літератури, винятковим явищем світової культури.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Агеєва В. Жіночий простір. – К.: Факт, 2003. – 210 с.
2. Бабич С. Діалектика «порожнього місця»: рецепція культурної давнини в українському модернізмі / С. Бабич // Слово і час. – 2002. – № 6. – С. 8–15.
3. Бичко І. Ніцше в Україні / І. Бичко // Філософська і соціологічна думка, 1994. – № 9–10. – Т. С. 154–177.
4. Білецький Л. Три силуетки. Марко Вовчок F Ольга Кобилянська F Леся Українка. Вінніпег, 1951. 127 с
5. Брандт Г. Природа женщины. – Екатеринбург: Гуманитарный университет, 2000. – С. 160.
6. Веретельник Р. Стать і гендер в історії та літературі. / Роман Веретельник // Книжник-review. – 2002. – № 23(56). – С. 7-8.
7. Власова Т. I Формування гендерних стереотипів у західноєвропейській філософії. - Київ: Генеза, 2007. - 291 с
8. Возняк Т. «Народження трагедії з духу музики» та «Лісова пісня» чи слово – музика – мовчання [Електронний ресурс] / Т. Возняк. – Режим доступу: <http://ruthenia.info/txt/vozniakt/text-i-perek1/kn2-8.htm>.
9. Габриэлян Н. М. Фантомные пространства требуют человеческих жертв (о современной русской женской прозе)// Общественные науки и современность. – 1993. – № 3. – С. 173-182., с. 174
10. Гончар Ю. Гендерний аспект сучасного українського літературознавства [Електронний ресурс]. Мистецько-літературний портал Захід-Схід. – № 7. – 2009. – Режим доступу : <http://zahid-shid.net/index.php?num=7&rt=akt&start=6>
11. Гундорова Т. *Femina melancholica* / Т. Гундорова. – К.: Критика, 2002. – 271с.
12. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискусія раннього українського модернізму / Т. Гундорова. – К.: Часопис «Критика», 2009. – 297 с.
13. Денисюк І. Дві еротичні новели Ольги Кобилянської / Іван Денисюк // Науковий вісник Чернівецького університету. Слов'янська філологія. – Вип. 58-59. – Чернівці : Рута, 1999. – С. 35-37.
14. Драган О. Моделі вияву філософії Ф. Ніцше в українській літературі : наближення та інтерпретація // Українське літературознавство : міжвід. наук. збірник. — Львів, 1995. – Вип. 61. – С. 92–108.с. 103
15. Деррида Ж. Письмо и различие. – СПб: Академический проект, 2000. – С. 365.
16. Дороніна Т. О. Гендерний напрямок у літературознавстві: теоретико-методологічні основи та практика інтерпретацій // Гендерний розвиток

- у суспільстві: (конспекти лекцій). – К. : ПЦ «Фоліант», 2004. – С. 314-318.
- 17.Дороніна Т. Метафорична репрезентація соціально-культурологічної категорії «гендер» у сучасному літературознавстві / Т. Дороніна // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – 2008. – Випуск 44. – С. 23–29.
  - 18.Євшан М. Грицько Чупринка / М. Євшан // Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика / Упор. Н. Шумило. – К.: Основи, 1998. – С. 224–234
  - 19.Євшан М. Проблеми творчості // Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика / Упор. Н. Шумило. – К.: Основи, 1998. – С. 12–17.
  - 20.Єфремов С. Історія українського письменства / С. Єфремов. – К.: Femina, 1995. – 538 с.
  - 21.Зборовська Н. Меланхолійна прелюдія до „поважної„ творчості О. Кобилянської / Ніла Зборовська //Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. – К.: Академвидав, 2006. – С. 243-259
  - 22.Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство: посіб. / Н. Зборовська – К.: Академвидав, 2003. – 392 с.
  - 23.Зборовська Н. 1)Український культурний канон: феміністична інтерпретація // Кур'єр Кривбасу. – 2000. – №7. – С.117-124.  
2)Зборовська Ніла (Ільницька Марія) Феміністичні роздуми: На карнавалі мертвих поцілунків [Електронний ресурс]. – Л.: Літопис, 1999. – 336 с. – Режим доступу : <http://1576.ua/books/4774>
  - 24.Зумбулідзе И. Г. «Женская проза» в контексте современной литературы / И. Г. Зумбулідзе // Современная филология: материалы междунар. науч. конф. (г. Уфа, апрель 2011 г.) . – Уфа : Лето, 2011. – С. 21.
  - 25.Кміт Ю. Фрідріх Ніцше / Ю. Кміт // Літературно-науковий вісник, 1901. – Кн. 8. – С. 87–107.
  - 26.Кобилянська О. Він і вона: гумореска / О. Кобилянська // Твори в 2 т. / О. Кобилянська. – Київ : Дніпро, 1983. – Т. 1. – С. 333–353, с. 333
  - 27.Кобилянська О. Вибрані твори в трьох томах. Т.1. К., 1952. 296 с., с. 39
  - 28.Кобилянська О. Ю. Вибрані твори / Ольга Кобилянська. – К. : Інтелект-АРТ, 2008. – 324 с
  - 29.Кобилянська О. Дещо про ідею жіночого руху / Кобилянська О. Вибрані твори в трьох томах. Т.1. К., 1952. С. 277-287, с. 279
  - 30.Кобилянська О. Ю. Повісті. Оповідання. Новели. / Кобилянська Ольга Юліанівна. – Київ : Наукова думка, 1988. – 672 с. Ст. 10-14.

- 31.Кобилянська О. Природа. – К.: Держлітвидав, 1962. – В 5 т., Т. 1. – 401 с
- 32.Кобилянська О. Слова зворушеного серця: Щоденники. Автобіографії. Листи. Статті та спогади / О. Кобилянська. – К.: Дніпро, 1982. – 359 с.
- 33.Кобилянська О. Царівна [Електронний ресурс] / О. Кобилянська. Електронна бібліотека української літератури. University of Toronto. – Режим доступу: <http://www.utoronto.ca/elul/Kobylianska/Tsarivna>.
- 34.Кобилянська О. Царівна / О. Кобилянська // Твори в п'яти томах. – К.: Держлітвидав, 1962. –Т. 1. – С. 107 – 397
- 35.Кобилянська О. Valse melancolique.– К.: Держлітвидав, 1962. – В 5 т., Т. 2. – 384 с.
- 36.Кримський А. «Царівна». Оповідання Ольги Кобилянської [1896] / А. Кримський // Ольга Кобилянська в критиці та спогадах. – К.: Державне видавництво художньої літератури, 1963. – С. 36–38.
- 37.Лубківська О. Моделі вияву ніцшеанської філософії в українській літературі / О. Лубківська // Сучасність, 1995. – № 4. – С. 144–147.
- 38.Луцький О. Молода муза / О. Луцький // Діло, 1907. – 18 листопада.
- 39.Маковей О. Ольга Кобилянська (Літературно-критична студія) [1898] / О. Маковей // Ольга Кобилянська в критиці та спогадах. – К.: Державне видавництво художньої літератури, 1963. – С. 44–67.
- 40.Марценюк Т. Гендерна рівність і недискримінація: посібник для експертів і експерток аналітичних центрів / Т. Марценюк. – К., 2014. – 65 с.
- 41.Ніцше Ф. По той бік добра і зла. Генеалогія моралі / Пер. з нім. А. Онишка. – Львів: Літопис, 2002. –320 с.
- 42.Ніцше Ф. Так казав Заратустра; Жадання влади / Пер. з нім. А. Онишка, П. Таращука. – К.: Основи,2003. – 437 с.
- 43.Огієнко І. Історія української літературної мови. – К.: Наша культура і наука, 2004. – 135 с.
- 44.Основи теорії гендеру : навч. посіб. [В. П. Агеєва, В. В. Близнюк, І. О. Головашенко, П. П. Горностай та ін.] ; за ред. М. М. Скорик, В. П. Агеєва, Л. С. Кобелянська – К.: «К.І.С.», 2004. – С. 11
- 45.Откович Катерина. Ілюзія свободи: образ жінки від традиціоналізму до модернізму. Монографія / Катерина Откович. – К.: КАРБОН, 2010. - 210 ст
- 46.Павлишин М. Ольга Кобилянська: прочитання / М. Павлишин. – Х.: Акта, 2008. – 357 с.
- 47.Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. К.: Основа, 1999. 356 с с. 71

48. Погребная В. Л. Проблемы эмансипации женской личности в русской критике и романах Н. Д. Хвощинской (60-80-е годы XIX столетия). – Запорожье: ЗГУ, 2003. – 242 с.
49. Попович М. В. Нарис історії культури України / М. Попович. – К.: АртЕк, 1999. – 728 с.: іл.; 24 см. – (Освіта XXI століття).
50. Починок Л. Природа у життєтворчості Ольги Кобилянської / Людмила Починок // Науковий вісник Чернівецького університету. Слов'янська філологія. – Чернівці : Книги XXI, 2004. – Вип. 216-217. – С. 51-54.
51. Рюткёнен М. Гендер и литература: проблема «женского письма» и «женского чтения» // Филологические науки. – 2000. – № 3. – С. 5–17.
52. Сиксу Х. Хохот Медузы // Введение в гендерные исследования. – Часть 2 : Хрестоматия. – Харьков-СПб. : Алетейя, 2001. – С. 799–821.
53. Сріблянський М. Порожнє місце / М. Сріблянський // Українська хата. – 1913. – № 4–5. – С. 300–307.
54. Таран Л. Жіноча роль // Сучасність. – 2005. – № 7-8. – 133 с.
55. Темкина А. Л. Феминизм: Запад и Россия // Преображение (Русский феминистический журнал). – 1995. – № 3. – С. 5–17.
56. Томчук Л. В. Феномен жіночого письменства в українській літературі кінця XIX та початку XX століть. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук зі спеціальностей 10.01.01 – українська література та 10.01.06 – теорія літератури / Томчук Любов Василівна. – Київ, 2011. – 346 с.
57. Улюра Г. Теоретико-методологічні засади гендерних студій з літературознавства. Гендерні студії в літературознавстві [Електронний ресурс] : навч. посіб. / Г. Улюра; за ред. В. Л. Погребної. – Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2008. – Режим доступу : <http://feminism-ua.livejournal.com/475581.html>.
58. Усманова А. Беззащитная Венера: размышления о феминистической критике истории и теории искусства / А. Усманова // АРСНЕ. – 1999. – С. 221-240.
59. Франко І. «Жіноча бібліотека», видає Наталія Кобринська / І. Франко // Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 29. – С. 202–204.
60. Франко І. Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах / І. Франко // Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 31. – С. 33–44.
61. Франко І. Маніфест «Молодої музи» / І. Франко // Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 37. – С. 410–417.

62. Хархун В. П. Роман Володимира Винниченка «Записки Кирпатого Мефістофеля»: генерика, семіосфера, імагологія: монографія / В. П. Хархун // – Ніжин : Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, 2011. – 197 с.
63. Хархун В. П. Інваріант Мефістофеля: образ Михайлюка у романі «Записки Кирпатого Мефістофеля» / В. П. Хархун // Винниченко В. Записки Кирпатого Мефістофеля / упоряд. І. О. Кошова; передм. М. Г. Жулинського. – Черкаси: Брама-Україна, 2005. – С. 255–262.
64. Христюк П. В. Винниченко і Ф. Ніцше / П. Христюк // Українська хата. – № 4–5. – С. 275–299.
65. Шоултер Э. Наша критика: Автономность и ассимиляция в афроамериканской и феминистской теоретической литературы // Современная литературная теория. Антология. – М.: Флинта, Наука, 2004. – С. 314-333, с. 324
66. Шумило Н. Микола Євшан / Н. Шумило // Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика / Упор. Н. Шумило. – К.: Основи, 1998. – С. 3–11.
67. Яковенко С. Романтики, естети, ніцшеанці. Українська та польська літературна критика раннього модернізму / С. Яковенко. – К.: Часопис «Критика», 2006. – 296 с.