Катерина Откович

ІЛЮЗІЯ СВОБОДИ

образ жінки від традиціоналізму до модернізму

Київ 2010
«КАРБОН»

УДК 141.7(043.3)
821.161.2-3.09“18/19”

Катерина Откович.
Ілюзія свободи: образ жінки від традиціоналізму до модернізму. Монографія / Катерина Откович. – К.: КАРБОН, 2010. - 210 ст., іл.

В монографії розкривається новий погляд на архетипні постаті Жінки-Матері, Жінки-Берегині, Жінки-Воїна, які яскраво і неординарно постають в українській літературі та живописі XIX – пер. пол. XX ст. Проводиться порівняння трансформації образу в українській та європейській культурах. Простежується перехід від мислення традиціоналізму до модерністичного дискурсу, коли в контексті духовно-культурної трансформації формується протиставлення етичного та еротичного, божественного та земного, моралі та чесності.

(Монографія написана на основі дисертаційного рукопису “Жіночий фактор в аксіологічному вимірі української духовної культури XIX – початку XX століття” на здобуття ступеня кандидата наук за спеціальністю 09.00.04 – філософська антропологія та філософія культури)

УДК 141.7(043.3)
821.161.2-3.09“18/19”

Хто визволиться сам, той буде вільний,
Хто визволить кого, в неволю візьме

Леся Українка
“Осіння казка”

РОЗДІЛ 1

ПРОСТІР БУТТЯ ЖІНКИ

В українській духовній культурі XIX – поч. XX ст. образ жінки репрезентовано образами-символами Жінки-Матері, Жінки-Берегині, в меншій мірі Жінки-Воїна, які розкривають певні очікування суспільства щодо притаманних жінці якостей. Втім така символізація/сакралізація образу жінки призводить до перенесення невідповідних (культурно-обумовлених) якостей міфічного образу жінки на реальну. Українська жінка того періоду представлена у духовній культурі у різноманітних образах, які однаково долають стереотипне ставлення щодо їх становища у суспільстві. Жінка-інтелігентка, представлена творами О.Кобилянської, Н.Кобринської, Л.Українки, М.Вовчок, В.Підмогильного, В.Винниченка, намагається спростувати образ-символ Жінки-Матері як загальнокультурне явище, яке формує та наперед визначає перебіг життя. Наприкінці XIX ст. така героїня не могла здолати стереотипів суспільної думки, і її життя ставало маніфестом боротьби і страждання. Вона пропагує феміністичні ідеї, але не може подолати опору соціокультурного простору, у якому перебуває. На початку XX ст. в культурній спадщині формується образ героїні з „новою" мораллю, у якої дослуховування до себе як живої істоти і індивідуальності є вищою чеснотою, ніж стримування себе заради суспільних цінностей та символів. Натомість жінка-селянка, представлена у творах А.Свидницького, П.Мирного, І.Нечуя-Левицького, С.Воробкевича, Г.Квітки-Основ'яненка, та ін., до певної міри ототожнюється з образом Жінки-Матері, що і призводить до конфлікту жінки і

оточення у разі невідповідності її поведінки до наслідуваного образу. Конфлікт жінки і суспільства розкривається через репрезентовані у творах девіантні форми поведінки, такі як самогубство, пияцтво, чернецтво, як форма втечі жінки від реальності.

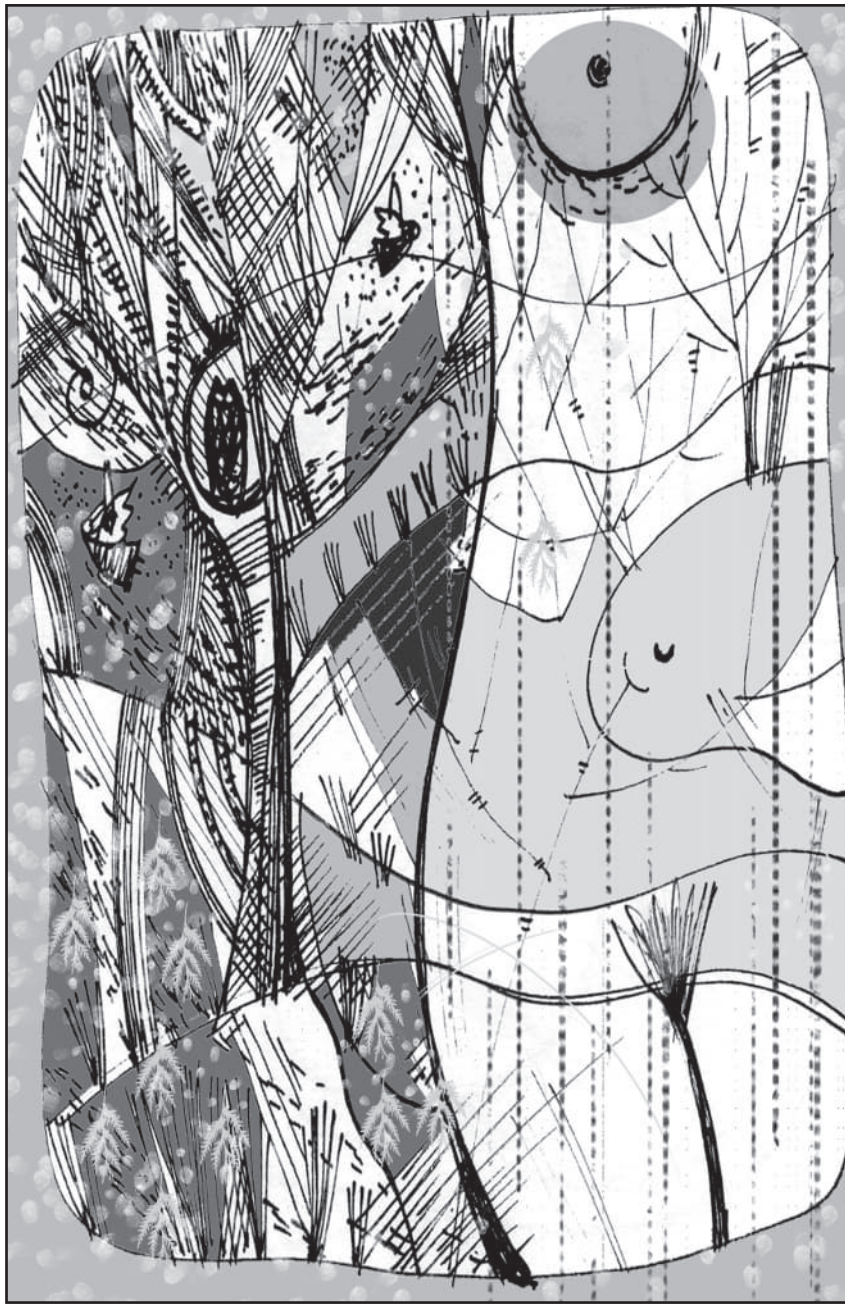
В українській духовній культурі зафіксувались унікальні прояви розподілу статей у суспільстві та визначення сфер домінування фемінного та маскулінного. Стереотипне визначення простору буття жінки як замкненого, обмеженого, інтимного, внутрішнього та буття чоловіка як відкритого, суспільного, просторово безмежного спричинило до специфічного вирізнення фемінного та маскулінного у суспільстві. Буттєвий простір перебування жінки, який обмежувався її сім'єю та господарством, можна визначити як обмежений у порівнянні з чоловічим, який представлений більш соціалізованим та приналежним до соціуму. Суспільне ставлення до тіла жінки репрезентувало чоловічий погляд на жіноче тіло крізь призму його біологічної функції, (чітко контрольованої суспільною мораллю), чи еротичного фактору. Звідси, жінки, які не могли репрезентувати себе через ці функції, представлені як девіантні постаті, антисоціальні суб'єкти, які втілюють репресивні функції патріархального суспільства.

Тенденції до розрізнення фемінного та маскулінного фактору як меншовартісного та домінуючого зафіксувалась у духовно-культурному надбанні людства та спричинили до утворення певних культурних архетипів у соціокультурному просторі людини. Саме тому створення стереотипних образів чи очікуваної поведінки від певної статі почали трактувати як елемент культурного досвіду, набутого індивідом в процесі соціалізації. Європейська культура чи не найкраще увібрала та відтворила у своїх творах репресивний досвід щодо жіночого начала, що дало змогу проаналізувати глибинні процеси ретрансляції прихованої,

„закодованої" в творах інформації наступним поколінням як духовну спадщину предків. Втім, лише у 40 – 60 р. XX ст. завдяки залученню різноманітних наукових шкіл та підходів сформувався системний аналіз творів духовної спадщини в межах його феміністичного трактування, тобто, через розкриття символів жіночого як прихованого у тексті. Такий аналіз дозволив переглянути твори Ш. Бронте, Дж. Остен, Дж. Еліот, Дж.Санд, Стендаля, Г. Флобера та відділити від авторського зображення становища жінки у суспільстві та родині підсвідоме перенесення автором тогочасних суспільних настроїв.

Твори української духовної культури зафіксували та відтворили унікальні процеси становлення фемінного та маскулінного в українському світогляді. В Україні з 90-х рр. та за кордоном видано монографії, нариси, науково-популярні статті, розвідки, які досліджують проблему формування соціокультурної статі людини, та зокрема ставлення до жіночої статі, в різних її проявах та аспектах. Сформувалася низка досліджень, у яких відображене філософське осмислення гендерної проблематики як сутнісно нового способу виокремлення соціального знання. Важливе місце посіло виділення у духовному надбанні нації жіночого фактору як важливого прошарку української культурної традиції.

Українська культура представлена багатою спадщиною, перегляд якої дозволив виділити та дослідити аксіологічне значення жіночого фактору та його вплив на формування культурно-світоглядної візії. Порівняльний аналіз сформованого у духовній культурі на теренах України та у Європі гендерного дискурсу дозволяє співставити та дослідити спільні соціально-культурні передумови формування та специфіку трактування образу жінки. Це дозволяє виділити важливі компоненти розуміння жінки, присутні саме в українській візії, і прослідкувати культурно-історичні зміни сформованих образів.



Європейські традиції: прагнення і обмеження

Проблему формування просторового буття жінки у європейській культурі найкраще представлено через репресивні чинники патріархального суспільства вікторіанської епохи. Саме в цей час формується розуміння обмеженого приватного простору жінки та шляхи подолання цих примусових обмежень. Разом з тим, на противагу соціальній відчуженості та домашній замкненості жінки вікторіанської епохи, в Англії виникає поняття працюючої жінки середнього прошарку – такий собі образ під назвою „третя стать". Це своєрідний суспільний компроміс, який відкривав малозабезпеченим жінкам можливість заробітку. Леся Українка позитивно оцінювала такі суспільні тенденції: „там утворюється тип інтелігентної жінки працівниці, яка не завжди вирізняється широтою поглядів, але завжди стійка в набутих принципах і сильна в боротьбі за існування".[1] Саме така інтелігентна жінка на кшталт Джейн Ейр з'явилася в творах таких видатних письменниць, як сестер Бронте, Дж. Еліот, Е. Гаскел, Дж. Остен. Напротивагу пропагандованої закритості у житті і побуті жінки-селянки, новітня Джен Ейр порушує встановлені стереотипи. Вона швидко „відривається" від своєї домівки і родини (доволі часто її взагалі немає), часто подорожує, прагматично обираючи краще місце

1 Українка Л. Новые перспективы и старые тени // Українка Л. Зібрання творів у дванадцяти томах. – К.: Наукова думка, 1977. – Т. 8. –83 с.

заробітку, збагачує свій гардероб дорожніми костюмами, а дорогу не сприймає містично, а лише як можливість заробітку й самоствердження.

Англійська письменниця В. Вульф однією з перших проаналізувала становище жінки–письменниці та жінки-героїні в суспільстві. Власне тіло, родина, кімната-спальня, а не робочий кабінет – ось межі просторового перебування жінки. Жінка, на думку дослідників, асоціюється з закритим простором, позбавленим присутності людей, з чимось ворожим, неприємним, агресивним до неї[2], у культурному просторі XIX ст. уявляється саме замкнутою у приміщенні.

Приклад асоціювання жінки лише з перебуванням у будинку може проілюструвати діалог батька і дочки про одруження гувернантки з твору „Емма" англійської письменниці Дж. Остен, яка започаткувала жіночу писемну традицію вікторіанської доби. Дочка, як романтична особа, сприймає весілля як своєрідний поступ у житті жінки, яка врешті-рашт отримує свій власний простір для життя і певне матеріальне забезпечення (в залежності від статків обраного чоловіка). Тоді як батько реалістично оцінює всі суспільні очікування: „– Сподіваюсь, ти не хотів, щоб міс Тейлор завжди жила з нами та витримувала мій дивакуватий настрій, тоді коли вона може мати свій свласний будинок?..

– Свій власний будинок! – але де переваги у свого власного будинку? Оцей втричі більший!"[3] Обов'язки гувернантки доглядати за будинком збігаються з обов'язками дружини. Батько дещо іронізує зі статусу жінки: якщо міс Тейлор хотіла покращити свій статус, то вона лише втратила. Змінивши статус з гувернантки на дружину, вона не виграла нічого, а от межі її

2 Kelley H., Yolmes J., Kerr N., Reis H., Rusbult C., Large van P. An Atlas of Interpersonal Situations. – Cambridge University Press, 2003. – 444 p.

3 Austen J. Emma. – London: Everyman's library, 1991. – 4 p.

просторового перебування зменшилися втричі, бо її теперішній будинок утричі більший, аніж майбутнього чоловіка.

Попередницею В. Вульф, яка намагалась дослідити розуміння жінкою свого становища у суспільстві та приватного простору була Дж. Еліот. Аналізуючи твори жінок-письменниць, вона зауважує, що жінка не лише не підготовлена до фахової літературної діяльності, вона навіть не може адекватно оцінити потреби жінки як людини. У праці „Безглузді романи жінок-романісток" Дж. Еліот засуджує авторок, які зображають своїх героїнь палкими коханками, герцогинями, багатими спадкоємницями, чи просто нереальними жінками, які володіють п'ятьма мертвими мовами, читають Біблію та античних класиків в оригіналі, однак чекають на благородного чоловіка, який порятує їх від нудьги. Наводячи цитати з популярних у XIX ст. романів, Дж.Еліот іронізує з недосвідченості і безкультурності авторок, які, творячи на основі власних спогадів та фантазій, вдаються до зображення лише чоловіків-коханців та надмірної розкоші салонів.[4] Метою романів є опис досконалості жінки та її обожнення, яке одночасно співставляється з її непристосованістю. Приватне життя жінки зводиться виключно до накопичення досвіду у спілкуванні з чоловіками та покращенні умов свого перебування (дорогий одяг, салонні вечірки, оздоблення кімнат та карет). Карети виконують функцію мобільної кімнати, оскільки героїням непритаманно знаходитися поза приміщенням, де багате оздоблення інтер'єру підкреслює статус та стиль життя жінки.

Помилкою жінки, яка береться за перо, є нерозуміння певної події чи ситуації (наприклад,

4 Eliot G. Silly Novels by Lady Novelists // Selected Essays, Poems and Other Writings – London: Penguin Book. 1990. – 140–144 p.

незнання психомоторного розвитку дитини чотирьох років), чи нерозуміння значення слів (слово „еврика" було використано для опису зовнішності).[5] Іншою проблемою є те, що жінки, які мають хист до літератури, „не намагаються зробити кар'єру, думають мало, або й зовсім ні про публічність: вони пишуть листи до коханих і друзів, спогади про кожен прожитий день, романси про свої знайомства, де описують комедії і трагедії, свідками яких були... на їх повсякденній мові,.. без будь-якого наміру довести, що жінки можуть писати як і чоловіки..."[6] Дж.Еліот вважає, що на відміну від науки, яка не має статі, у мистецтво і літературу, „жінка може привнести щось індивідуальне".[7] Втім як у випадку зі здібними, так і бездарними письменницями „внесення індивідуального" звузилося лише до змалювання жінки в оточенні салонних речей, що і визначило її приватний простір.

Жіночі романи у XIX ст. змальовували світське, фінансово безтурботне життя жінки, головною проблемою у житті якої були інтриги, змови та нерозділене кохання. Дж. Еліот наполягала, що література повинна відтворювати зміни у розумінні культурних цінностей у суспільстві. Протиставляючи старше, консервативно-налаштоване покоління жінок молодому, яке прагне надати родинним відносинам більшої відвертості, авторка стає на бік молоді. Молодь, пропагуючи вільнодумство, здобуває певні переваги, але не витримує спокус у житті, що на думку авторки є наслідком відхилення від тогочасного розуміння „християнської моралі". Тому змальовуючи потребу у

5 Eliot G. Silly Novels by Lady Novelists // Selected Essays, Poems and Other Writings – London: Penguin Book. 1990. –146 p.
6 Eliot G. Woman in France: Madam de Sable // Selected Essays, Poems and Other Writings. - Penguin Book, 1990. – 9 p.
7 Eliot G. Woman in France: Madam de Sable // Selected Essays, Poems and Other Writings. - Penguin Book, 1990. – 8 p.

власному просторі дівчини Меггі у романі „Вітряк на Флоссі", Дж. Еліот прослідковує внутрішне бажання жінки ще з дитячого віку чинити опір принизливому ставленню до себе у суспільстві. Меггі потребує самовиразитися як індивідуальність. Для цього вона повинна здобути освіту, право на яку у її суспільстві належить лише чоловікові. У родинному маєтку для інтелектуальної праці брата і батька виділено окреме приміщення – робочий кабінет, а Меггі, читаючи книги, повинна ховатися на горищі, серед зібраного мотлоху. Образ горища, невпорядкованого та неосвітленого, підкреслює неналежність цього місця для самоосвіти та показує імовірний рівень знань Меггі. Родина, яка призводить до її втеч на горище, корегує простір її перебування. Втім на думку авторки, родина хоч і в дечому обмежує, проте убезпечує жінку. Подорожування, яке Меггі сприймає як дослідження світу, оточення вважає певним „зануренням" жінки у гріховний світ, а сам факт подорожі жінки часто сприймається як втеча.

Динаміка наростання болю і безвиході саме від неспроможності визначення меж простору, (чи меж дозволеного простору для жінки) єдино-можливо розв'язується у смерті героїні, а остання частина книги символічно називається „Останнє звільнення". Авторка вважає, що смерть – це вимір порятунку. Вона знімає коливання меж власного простору, вивільнюючи людину.

На противагу дочці, життєво важливий простір матері обмежується будинком, чи радше, кухнею. Примусовий продаж будинку і всіх речей відкриває перед нею екзистенціальний жах втрати самої себе, суті і краси життя без желейниць, сервізів і крісел. Вона, забувши про гідність, плазує перед сестрами,

щоб ті придбали собі хоч деякі предмети, щоб вони залишились у власності родини, з метою бачити їх: “Бідна місіс Тюлівер тримала в руках маленьку тацю, де були її срібний заварник, чашка, соусниця, олійниця і щипці для цукру.

– „Подивися, сестро”, – сказала вона до місіс Дін, поставивши тацю на стіл, – „Я подумала, можливо, якщо ти побачиш заварник ще раз, він добре зберігся відколи ти його бачила, він тобі більше сподобається: він заварює прекрасний чай, ти б могла користуватись ним кожен день…””[8] Безперечно, загострені і патетичні описи власного простору вказують на глибину розуміння Дж. Еліот проблеми, однак, спосіб викладу „від негативного” застерігає про неготовність автора (чи читача) підійти до її вирішення. У творі зосереджена увага на ціннісності родинного маєтку, наголошено, що саме він є притаманним для жінки простором перебування. Незважаючи на те, що авторка іронізує з приводу надмірної прив’язаності матерів до речей, якими вони звикли користуватися, вона, все ж не наважується дозволити своїй героїні покинути межі родинного маєтку.

У романі „Адам Беде” Дж. Еліот змальовує подорож дівчини-покритки Бетті. Вона змушена подорожувати, щоб повідомити про свій стан коханого. Авторка підкреслює, що дорога для жінки не може бути нічим іншим, як вигнанням. Жінка відчуває страх безмежного простору, зміни краєвидів та горизонту. Замкненість приміщення дає жінці відчуття захищеності, тоді як дорога втілює страх самотності: „Страх холоду, темряви, одинокості, віддаленості від людей, ставав все сильнішим кожної хвилини. Це було так, неначе вона

8 Eliot G. Mill on The Floss. – London: Everyman’s Library, 1992. – 241 p.

вже була мертва, і намагається повернутись до життя. Але ні: вона все ще була жива; вона не зробила цей жахливий стрибок. Вона відчувала суперечливий сум і екзальтацію: жаль, що вона не наважилась зустріти смерть; екзальтацію, тому що була живою – тому що мала змогу знову відчути світло і тепло".[9] Втома та поневіряння знищують її красу: „Побачивши тебе, кожен би подумав, що ти дикунка".[10]

Однак зовсім інше ставлення до дороги у чоловіка, куди він вирушає переважно на додаткові заробітки, на навчання, до війська, на зустрічі, чи розважитися. Дж.Еліот у творі „Сілас Манер" змальовує втечу робітника Сіласа Манера як героїзм непідкорення людської волі обставинам. Його досягнення вражаючі і наприкінці твору він винагороджується особистим щастям і грошима. Отже, дорога для чоловіка лише складова життя, яка жодним чином не провокує у нього думок про самогубство.

Відмінність в облаштуванні приміщення для перебування чоловіка та жінки розглянуто у творі Е.Бронте „Грозовий Перевал". Авторка вирізняє приміщення за їхнім фемінним чи маскулінним образом, який відповідно, за суспільними стереотипами, повинен слугувати простором перебування для жінки чи чоловіка.

Проблема виокремлення простору перебування жінки у творі розв'язується дихотомічним поділом маєтків на „Грозовий Перевал" та „Хутір Дроздів". Маєток „Грозовий Перевал" зображений як занедбаний, темний непривітний будинок, де речі вже не виконують свого призначення. „Хутір Дроздів" – це типовий будинок, догляд за яким передається у спадок прийдешньому

9 Eliot G. Adam Bede. – London: Everyman's library, 1992. – 437 p.
10 Eliot G. Adam Bede. – London: Everyman's library, 1992. – 440 p.

поколінню. Е.Бронте, описуючи будинок, де жінки дбають про стан речей, та будинок, де догляд жінки відсутній, доводить, що облаштування жінками місця свого перебування є соціально необхідним явищем, яке приналежнює жінку до певного суспільного прошарку. Для прикладу, кількість і різноманітність кухонних речей свідчить про різноманітність страв, а, отже, про платоспроможність господаря. На думку дослідника М. Дана, догляд за будинком здійснювала гувернантка, яка в англійському суспільстві XIX ст. посідала у родинному колі двозначне становище.[11] Вона одночасно була членом родини, метафорично ставала удочіреною господарем у сім'ї, заміняла дітям матір та одночасно залишалася прислугою, яка рутинно дотримувалася своїх обов'язків.

Оповідь про події, які пов'язали „Грозовий Перевал" та „Хутір Дроздів" авторка передає через сприйняття гувернантки. Вона втілює образ матріархального укладу в родині в маєтку „Грозовий Перевал", і з її переїздом до іншого маєтку попередній занепадає. Події, що відбуваються у творі, можна умовно поділити на два часові періоди: 1. життя головних героїв, 2. життя їх дітей.

Господар маєтку„Грозовий Перевал" містер Ерншоу, маючи двох дітей Хіндлі та Кетлін, з подорожі привозить сироту Хатклiфа і залишає його жити у якості прислуги. Дослідниця творчості сестер Бронте К.Франк наполягає, що Хатклiф – це позашлюбний син містера Ерншова, якого той після смерті матері змушений прихистити в себе, але не може позиціонувати його як рідного сина через вчинений перелюб.[12] Коли діти залишаються сиротами, будинок занепадає. Хатклiф і

11 Danah M. The Feminization of the Novel. – Gainesville: University of Florida Press, 1998. – 119 p.
12 Frank K. Introduction / Bronte E. Wuthering Heights. – London: Everyman's library, 1991. – xxi p.

Кетлін закохуються, але дівчина зраджує своє почуття та одружується по розрахунку з Лінтоном („Хутір Дроздів”.) Маєток „Грозовий Перевал” перестає доглядатися жінками, і з цього часу відтворює чоловіче ставлення до матеріального у суспільстві: 1. з будинку зникають естетичні, втім не необхідні у побуті речі; 2. матеріальна річ використовується до зношення, непридатності, а не лагодиться з метою продовжити термін її використання; 3. у вживанні певної речі виокремлюється її символічне значення, хоча таке використання не є притаманне для цієї речі. Для прикладу – вікно є шлях, яким людина може потрапити у будинок, втім зазвичай користуються дверима. У даному творі вікно використовується у значенні дороги і входу у приміщення, коли маргінальній постаті заборонений інший вхід. Так Хатклiф відвідує Кетлін перед смертю, та заходить у власний маєток, коли двері зачинені. Споживацьке ставлення до матеріальних речей у чоловіка розкривається через позицію, що не він повинен захищати свій будинок, а будинок (як фортеця) повинен захистити його (як господаря) від посягань. Двері стають для нього символом входу, який він знищує, позбавляючи їх функціональності, на відміну від вікна, яке в уявленні людини не є тотожним у своєму значенні до дверей. Дружина Хатклiфа, яка потрапляє у маскулінний простір „Грозового Перевалу”, змальовує його стан як неприйнятний для проживання: „Там був хороший килим, але візерунок був затертий пилом. Камін був завішаний папером, порізаним на шматки. Красива дубова основа ліжка з темно-червоними фіранками з дорогого матеріалу, ще були досить новими, але з ними поводились досить грубо, бо обшивка, що трималась на завісах, була вирвана, а залізний прут, що слугував основою для завіс, був зігнутий в дугу, і, з одного боку зачепивши матерію,

стягнув її на підлогу. Стільці також були пошкоджені, а деякі дуже сильно. Глибокі впадини спотворювали вигляд стін".[13] Натомість „Хутір Дроздів" – це приклад патріархального маєтку, де жінка забезпечена усім, щоб не нудьгувати. Кетлін Лінтон користується бібліотекою, садом, вітальнею, де інтер'єр підкреслює присутність господині-гувернантки, яка надає маєтку фемінних рис. Втім, якщо ожіночення маєтку є комфортним для перебування жінки, воно також комфортне і для чоловіка, тоді, коли образ маскулінного маєтку не придатний для життя жінки. Потрапивши у таке середовище, жінка втрачає свою привабливість та фемінні риси: „Вона вже з'єдналася з проникаючим духом недбальства, який заволодів нею. Її гарненьке личко стало блідим та в'ялим, її волосся розкрутилося, деякі завитки просто звисали донизу, а інші безтурботно звивалися на голові. Мабуть, вона не торкалася свого вбрання ще з вчорашнього вечора".[14] Дружина Хатклiфа за декілька днів у його помешканні перетворилася на нечепуру, оскільки не змогла розділити недбале ставлення до своєї зовнішності та неохайність у речах, що оточують її. Це підтверджує гармонійне співжиття жінки з речами, що її оточують. Дружина Хатклiфа, одружившись без благословення брата, страждає за своє „гріховне падіння", і перехід з „Хутора Дроздів" до „Грозового перевалу" втілюється у символічному падінні з „раю" до „пекла", що є протилежним напрямком до бажань Кетлін".[15] Кетлін прагне вирватися зі свого ожіноченого приміщення у „Грозовий Перевал", не боячись потрапити у маскулінний простір. Саме через ототожнення себе з непритаманним вікторіанській жінці маскулінним простором Хатклiфа та через інцестуальний зв'язок з

13 Bronte E. Wuthering Heights. – London: Everyman's Library, 1991. – 164 p.
14 Bronte E. Wuthering Heights. – London: Everyman's Library, 1991. – 168 p.
15 Gubar S., Gilbert S. The Madwoman in the Attic. – Yale University Press, 1979. – 87 p.

ним розкривається деструктивна сутність Кетлін. Вона намагається позбутися жіночого простору існування, яке оточує її у будинку чоловіка, через самогубство.

У другій частині твору змальовано життя дітей Кетлін та Хатклiфа. Перед смертю Кетлін (КІ) народжує дочку Кетлін (К2). Хатклiф (Х1), втративши свого біологічного сина, виховує приймака Харитона (Х2), якого сприймає як свого духовного нащадка „метафорично як справжнього сина від свого справжнього союзу з Кетлін".[16] К. Франк дослідила, що можна припустити, що Кетлін ІІ є біологічною дочкою Кетлін І та Хатклiфа, оскільки авторка у непритаманній для композиції твору формі повідомляє читача, що Кетлін (К2) народилась семимісячною, тобто, через сім місяців від повернення Хатклiфа у рідні краї.[17] Історія батьків повторюється в дітях. Кохання (К2) та (Х2), яке також базується на інцесті і є забороненим, все ж змінює історію батьків, віртуально даючи їм розвинути своє кохання, яке реалізовується у них. Дослідниці С.Губар і С.Гілберт утворюють рівняння:

„Якщо позначити Кетлін ІІ як К ІІ, а Харитона як Х ІІ, ми прийдемо до наступного формулювання проблем Хатклiфа: якщо К плюс Х відтворює повноту для обидвох К та Х, то (К та Х) ІІ відтворює заперечення К та Х".[18]

Через таку формулу вони доводять, що історія Кетлін та Хатклiфа повторилася у їхніх нащадках (чи тих кого вони вважали нащадками), і одночасно заперечила нелегітимність їхнього буття, створивши для себе соціалізований простір.

Проблема визначення суспільством доцільного простору перебування жінки набирає нового значення в „індустріальних романах", які утворюють у літературі ХІХ ст. новий образ жінки, яка співчуває. Індустріальні

16 Gubar S., Gilbert S. The Madwoman in the Attic. – Yale University Press, 1979. – 301 p.
17 Frank K. Introduction / Bronte E. Wuthering Heights. – London: Everyman's library, 1991. – xxi p.
18 Gubar S., Gilbert S. The Madwoman in the Attic. – Yale University Press, 1979. – 301 p.

романи зображають розвиток промислових містечок, куди з'їжджаються люди на заробітки. Дослідник Х.Бергман доводить, що співчуття жінки до долі бідняків, жінок, народу підштовхує її до благочинної діяльності, яка у тогочасному суспільстві була єдиним засобом суспільного впливу та різновидом діяльності жінки.[19] Жінок, які намагались покращити умови життя, і тим самим заявити суспільству про свою заангажованість у суспільних справах, зображено у творах Ф. Троллопа „Життя і пригоди Мішеля Армстронга", Е. Гаскел „Мері Бартон", Ч. Діккенса „Важкі часи", Б. Дізраеллі „Сибіл", Е. Золя „Жерміналь". Простір перебування жінки-благочинниці значно розширився. Вона не могла працювати, обмежившись перебуванням у власному маєтку. Втім у літературі образ такої жінки здебільшого ідеалізується, ставиться наголос на її фемінних рисах, що спотворює враження про динаміку її розвитку у фаховій діяльності. Жінок, які брали участь у благочинній діяльності, можна умовно поділити на чотири категорії: 1. ті, хто діяв з релігійних мотивів; 2. хто усвідомлювали і співчували проблемам бідних та знаходили серед них друзів та підтримку; 3. які співчували залежності інших, 4. для кого благочинність надавала відчуття зайнятості та зацікавлення.[20] Образ **„співчутливої жінки"** у літературі подекуди збігається з образом релігійної жінки, тоді як релігійна жінка асоціюється виключно з патріархальним родинним укладом та обмеженням сфери діяльності родиною та церквою. Втім для жінки-благочинниці церква, приходи, місіонерські установи стають її розширеним простором перебування. Для прикладу, у творі Б.Дізреалі „Сибіл" молоду дівчину,

19 Bergmann H. Between Obedience and Freedom. Woman's Role in the Mid-Nineteenth Century Industrial Novel. – ACTA UNIVERSITATIS GOTHOBURGENSIS, 1979. – 8 p.

20 Bergmann H. Between Obedience and Freedom. Woman's Role in the Mid-Nineteenth Century Industrial Novel. – ACTA UNIVERSITATIS GOTHOBURGENSIS, 1979. – 57 p.

яка самотужки надає допомогу знедоленим сім'ям робітників, представлено на руїнах храму: „Коли два чоловіки підійшли до Релігійної Красуні, ця зустріч сильно збентежила Егремонда. Вони троє оминули абатство дорогою, що вела їх позаду монастирського саду і далі, до берега ріки біля сотні ярдів..."[21] Знайомство чоловіка з жінкою відбувається на території занедбаного абатства, де краса природи поєднується з духовністю священних місць. Сакралізація образу дівчини надає її постаті надприродного значення.[22] Дівчина добровільно перебирає на себе ту функцію, яку раніше виконували монастирські установи. Відтепер у одній особі втілюється професіоналізм та доброта, на основі чого автор визначає святість дівчини.

Героїні індустріальних романів, такі як Ширлі, Мері Бартон, Сибіл здебільшого не обмеженні у можливості пересування. Благочинна діяльність, яка прирівнюється до професійної діяльності, дозволяє жінці змінити усталений спосіб життя. Родинне коло перестає буди єдиною сферою інтересів жінки. Втім жінка і надалі в індустріальному романі посідає невизначене становище у суспільстві, оскільки чи не кожен твір ставить питання про доцільність її вибору та змальовує легітимізацію діяльності через схвалення чоловіками такої поведінки.

Ш. Бронте у творі „Ширлі" змальовує відмінність між жінкою, метою життя якої є шлюб, та жінкою, яка прагне присвятити себе професійній діяльності – благочинності. Одруження, яке стає метою жінки, може призвести до її моральної і фізичної загибелі через фінансову залежність від чоловіка. Молоде покоління,

21 Disraeli B. Sybil. – Harmondsworth: Penguin Books, 1980. – 113 p.
22 Bergmann H. Between Obedience and Freedom. Woman's Role in the Mid-Nineteenth Century Industrial Novel. – ACTA UNIVERSITATIS GOTHOBURGENSIS, 1979. – 59 p.

яке протиставлене у творі постатями Ширлі та Керолайн, змінює своє ставлення до шлюбу як єдиного пристосування жінки у суспільстві і наполягає на доцільності шлюбу лише з кохання. Але, оскільки роман „Ширлі" відноситься до циклу індустріальних романів, які розкривають соціальні проблеми бідних та багатих, то і питання простору перебування жінки розглядається з позиції її фінансового становища. Життя Керолайн – бідної сироти протиставляється долі Ширлі, багатої спадкоємниці. Не дивлячись на однакове ставлення до проблеми одруження, суспільство з огляду на фінансове становище вимагає від кожної з них окремої поведінки. Керолайн змушена займатися жіночою домашньою роботою дотемна, щоб репрезентувати себе як вправну майбутню дружину, тоді як весь час нудьгує: „Полудень був присвячений шиттю… Вона, без всякого сумніву, вважала, що це беззмістовна трата часу присвячувати незлічену кількість годин гарній вишивці, знищуючій зір дівчачій роботі, прекрасним сіточкам та в'язанню, і окрім цього, найскладнішій роботі – лагодженню панчіх. Вона могла витратити день для зашивання двох дірочок у панчохах, і думала, що її „місія" виконана з достоїнством, коли закінчувала роботу".[23] Дівчина повинна розвивати свої навички у господарстві, і до одруження вона отримує усі знання, що знадобляться у подружньому житті та материнстві. Героїня Ширлі є опозиційним образом до Керолайн. Фінансова незалежність дозволяє їй розширити межі зацікавлень з жіночої сфери на чоловічу – бізнес, політику, розваги. Авторка прикладом Ширлі та Керолайн демонструє можливості жінок з різним вихованням, поглядами на життя, статусом. Саме гроші стають єдиним фактором

23 Bronte Ch. Shirley. – London: Penguin Books, 1985. – 107 p.

звільнення жінки від стереотипних уявлень суспільства щодо меж простору перебування жінки. Тому дві героїні, зображені у творі, символізують два різновиди простору жінки: Ширлі – незалежна, вільна, агресивна, яка не боїться користуватися свободою, спроможна розширити свої межі, натомість Керолайн – хвороблива, закомплексована, боязка – це образ жінки, яка є типовою у вікторіанському суспільстві.[24]

Безпрецедентним твором в історії літератури, який розкрив спотворене поєднання приватного та публічного, фемінного та маскулінного як наслідок гендерної нерівності, що відтворилось у суспільних міфах та очікуваннях, є твір Г. Флобера „Пані Боварі". Автор намагається дослідити проблему фізичного обмеження простору жінки, використовує опис предметів побуту для змалювання її психічного стану. Простір перебування головної героїні Емми до одруження обмежувався батьківським домом та монастирем де вона навчалась. Батько Емми, на перший погляд, доклав усіх зусиль щоб дати гідну освіту та не обмежувати дочку сільським життям. Він визнав її нездатність до фермерської роботи, тому дозволив проводити час на власний розсуд. Однак, батько почував деякий дискомфорт через нереалізованість себе у своєму нащадкові. Віддавши її на навчання, яке було занадто дороге (і не необхідне) для дочки фермера, літературознавець М. Дана акцентує увагу, що батько вимагав від неї вдячності та допомоги, яку міг би отримати, якби у нього був син. Тому бажання дочки „вінчатися опівночі, при світлі факелів" він логічно сприйняв як примху, до якої не варто дослухатися. Неспроможність батька порозумітися з дочкою розкривається в його „ностальгії

24 Peters M. Charlotte Bronte. Style in the Novel. – Madison Univercity of Wice Press, 1973. – 92 p.

за втраченим спадкоємцем чоловічої статі”[25], за давно померлим сином, який за „патріархальною градацією” мав би стати намісником батька.

Вийшовши з батьківського дому, Емма переїжджає до чоловіка. В облаштуванні його помешкання змальовано фемінні риси пані Боварі, яка все ж намагається впорядкувати інтер’єр кімнати задля сімейного затишку: „Зняла з підсвічників абажури, поклеїла в кімнаті нові шпалери, наново перефарбувала сходи, у саду довкола сонячного годинника поставила лавку і навіть почала розпитувати, як влаштувати басейн з фонтаном та рибками”.[26] Опис щастя подружньої пари переривається ретроспективою життя Емми у монастирі, та бажання змінити життєвий лад: „Вона звикла до спокійних картин, саме тому її вабило до себе все незвичайне. Якщо вже море, то щоб неодмінно бурхливе, якщо трава, то щоб неодмінно серед руїн”.[27] Подією, яка збурила її життя, стало запрошення на бал у замок. Г. Флобер порівнює будинок і замок, коли вперше туди прийшла Емма. Бал, на який так прагнула потрапити Емма (як і Наталка О.Кобилянської), втілює унікальну соціальну ініціацію, де дівчина якнайкраще представляє себе світові. Наталка Вериковичівна мріяла про бал, де інкарнується у царівну, що мало б допомогти їй соціалізуватися. Емма сприймала бал як входження в інший суспільний прошарок, до якого вона себе зараховувала. Романтичні фантазії дівчини, яка хотіла бачити себе серед паней, які спостерігають, „як на вороному коні мчить до них по полю лицар в шляпі з білим плюмажем”[28], могли реалізуватись лише в замку, а не у власно-влаштованій кімнаті. Фізична неспроможність перебувати у замку компенсувалася

25 Danah M. The Feminization of the Novel. – Gainesville: University of Florida Press, 1998. – 133 p.
26 Флобер Г. Госпожа Бовари. – М.: Камея, 1992. – 31 с.
27 Флобер Г. Госпожа Бовари. – М.: Камея, 1992. – 34 с.
28 Флобер Г. Госпожа Бовари. – М.: Камея, 1992. – 35 с.

привнесенням у фантазіях у власний будинок елементів замкового побуту. У власній кімнаті вона намагалась відтворити модель свого уявного життя, тому й наділила предмети вжитку (книги, журнали, ручні роботи, біжутерію) вийнятковим значенням. Вони перестали виконувати належну практичну їм функцію. Пані Боварі утворила свій уявний світ, а речі, куплені як елемент її світу, стали одночасно підтвердженням його реальності.

Польська письменниця Е. Ожешко також намагалась показати боротьбу жінки за визначення свого простору буття. Її головна героїня Юстина з твору „Над Німаном" долає стереотипи суспільства та покидає салонний спосіб життя заради боротьби за кращу долю. Авторка чітко розділяє два типи жінок: жінку-інтелігентку, яка обмежена у просторі перебування та пересуванні, та селянку, яка є більш вільною у своїх можливостях. Польські шляхтянки, зображені авторкою, не лише не відповідають образу жінки-матері, поширеному в польській літературі, вони набирають антисоціального образу. Зображаючи фінансово-незалежних жінок, вона обмежує їх простір буття лише облаштованими приміщеннями, маєтками, які збудовані серед розкішної природи. Такі жінки самі роблять вибір, позбавляючи себе спілкування з природою, на відміну від селянок. Образом жінки, що самовільно обмежує власний простір, є пані Емілія: „Оббивка, всипана букетами польових квітів, здавалась дещо сентиментальною; туалетний столик за ширмою з білого мусліну виблискував кришталевими та порцеляновими дрібничками; на етажерці лежали книжки, стояли гарні кошички і шкатулки з приладдям для вишивання, гаптування, в'язання. Матерія, якою були оббиті меблі, своїм густо-червоним кольором на перший погляд надавала пишності.

Та зовсім протилежною до всього того була

атмосфера в кімнаті. Повітря тут було задушливе, насичене змішаними запахами парфумів і ліків; вікно й двері до сусідніх кімнат були щільно позачинювані, а тому ця кімната скидалась на аптечну коробку, обклеєну квітчастим папером і наповнену запахами мастил та отрут"[29], „так вона і жила, з ліжка переходячи на шезлонг, з шезлонга на ліжко. Тиха, лагідна... Про ці дві свої улюблені кімнати, умебльовані за своїм смаком, вона говорила друзям:

– Тут увесь мій світ!"[30] Простір перебування Емілії обмежений її будинком та кімнатою, а навколишній світ представляється як ворожий, непридатний для її життя: „ ...вона підходила до східців і відступала, витягала неперед красиву ніжку і, тоненько скрикнувши, відсмикувала її, неначе перед пащею змія..."[31] Надмірна зосередженість на інтер'єрі кімнати, одязі, аксесуарах, які нав'язуються молодому поколінню, авторка зображає як загострення нерівності у гендерних відносинах. Чоловіки сприймаються дівчатами як шлюбні кандидати, а зовнішній вигляд набуває містичної ваги у репрезентації жінки.

Натомість Юстина, яка на початку твору представлена читачеві у дорозі серед степу, не лише не обмежена оточуючими речами (окрім піаніно, що підкреслює її інтелігентність), вона вільно подорожує з чоловіком-другом з метою побачити місця поселення своїх предків. Міф про перших поселенців, які культивували берег ріки Німану, допомагає Юстині ототожнити себе з народом, який сам виборов свій життєвий простір.

Засуджуючи самообмеження власного простору жінкою, Е. Ожешко вказує, що це не є правильна поведінка як для жінки, так і для чоловіка. Ідеалізуючи рівність у

29 Ожешко Е. Над Німаном. – К.: Дніпро, 1981. – 36 с.
30 Ожешко Е. Над Німаном. – К.: Дніпро, 1981. – 79 с.
31 Ожешко Е. Над Німаном. – К.: Дніпро, 1981. – 106 с.

ставленні до дороги та простору перебування у жінки-селянки та чоловіка, вона все ж утворює маскулінний, непіддатний жінці простір – ріку Німан. Образ ріки, як бурхливої, непередбачуваної, жорстокої проте годуючої стихії – це образ чоловічого начала у природі. Якщо поле чи ліс, де пліч-о-пліч працюють чоловіки та жінки, є піддатливими для культивації жінкою, то ріка залишається чоловічою сферою домінування.

Маскулінність образу ріки підкреслено у творі встановленням субординаційних відносин між інтелігенткою Юстиною та селянином Яном. Втім перед небезпекою ріки саме Ян як фізично дужчий домінує над Юстиною: „Глянула на розбурхану дорогу річки, на невеличкий човен, який виривала, смикала вода... Юстина зблідла ще більше і не знала що робити". Ян переконує її у безпеці, і вона покладається на нього: „Було видно, що вона перестала боятися. Його сила сповнила її довір'ям".[32] Зміна простору буття жінки у Е. Ожешко змінюється завдяки емансипаційній налаштованості жінки. Самоповага і праця стають єдиним шляхом до зміни вкоріненого побуту.

У творі „Чотирнадцята частина" авторка забражає героїню, яка не змогла звільнитися від романтичних ілюзій щодо давнього кохання, та сублімує свої почуття на сімейне життя брата. Соціально-психологічна оповідь про життя жінки середнього прошарку показує, що суспільна меншовартість жінки все ж починається з її фінансової залежності. Вирісши разом з братом, на освіту і влаштування якого батьки витрачали великі кошти, вона, після смерті батьків, отримує лише чотирнадцяту частину від батьківського майна, тоді, як все переходить у володіння братові. Допомагаючи братові по господарству,

32 Ожешко Е. Над Німаном. – К.: Дніпро, 1981. – 278 с.

вона постійно відчуває емоційний дискомфорт через нереалізоване кохання. Обмежуючи своє перебування батьківським (тепер братовим) маєтком, прив'язується до речей, дрібничок, що нагадують їй молодість: опіку батьків та присутність коханого. Обмеження її простору речами призводить до життя заради опіки над речами.

Важливим елементом внутрішнього конфлікту жінки, переданим у літературі, є стереотипне зображення фіксації її емоційних почувань на предметах, що символізують добробут та сім'ю. Такими речами переважно є весільна сукня, вельон, букет квітів та ін. Прив'язаність до них свідчить, що жінка компенсує неприйнятне для неї теперішнє життя спогадами про події минулого. Фіксація на певних речах, пов'язаних з трагічним коханням, спотворює перебіг життя жінки. Е. Ожешко показує, що спогади у такої жінки творять єдиний простір існування жінки: „Тоді він поцілував мене… Обережно, боячись, щоб не зіпсувати або не зім'яти якусь ганчірку, вона засунула руку в глиб шухляди і вийняла з неї білу перкалеву сукню, прикрашену вишивками з червоної заполочі… Перкаль пожовк, червоні смужки вилиняли, але вона вдивлялась в ту пам'ятку єдиної щасливої хвилини життя палаючими очима".[33] Жінка перестає адекватно оцінювати плин часу, реверсія її історії впливає на трактування слів і подій, ставлення до людей, оцінки власного віку, соціального стану, зовнішності. Якщо Е.Ожешко змальовує деструктивний вплив такої поведінки на життя самої жінки (оскільки найбільше це травмує її), то Ч. Діккенс, змальовуючи міс Хевішем у творі „Великі сподівання", зосередився на травмуванні психіки інших, які змушені перейматися станом жінки.

Маленький хлопчина, місія якого розважати стару

33 Ожешко Е. Чотирнадцята частина. – К.: ДВХЛ, 1956. – 47 с.

жінку, намагається знайти її в маєтку: „Я ввійшов і опинився в досить великій кімнаті, освітленій восковими свічками. Ні крапля денного світла не проникала туди... Вона була вдягнута в дорогий шовк, мереживо і стрічки – всюди білі. Туфлі в неї також були білі. І довгий білий вельон звисав з голови, а до волосся були приколоті квіти померанца, але волосся було біле... Вбирання її було не зовсім завершене, – одна з туфель ще стояла на столі, вельон був погано розпрямлений".[34] Ч.Діккенс досліджує, як вплине побачене на долю хлопця, оскільки він залишився неприємно вражений: „наречена у весільному платті зів'яла, так само як саме вбрання та квіти, і яскравим лишився лише блиск запалих очей... Одного разу на ярмарку мене водили дивитися на страшну воскову фігуру... Другого разу мене водили в одну з наших старовинних церков на болотах, щоб подивитися скелет в зітлій одежі, що довгі роки пролежав під кам'яною підлогою церкви. Тепер скелет і воскова фігура, здавалось, отримали темні очі, які жили і дивились на мене".[35] Жінка свідомо обмежує свій простір перебування лише приміщеннями будинку, де підібрані нею речі відповідають її психічному станові. Простір перебування часто обмежується приміщенням і дорогими їй речами, які утворюють для неї унікальний світ, де реалізується її бажання втілитися у соціальну роль дружини.

Скандинавський драматург Г.Ібсен реакційно змалював проблему розширення приватного простору жінки. У п'єсах „Ляльковий дім", „Гедда Габлер", „Дика качка", „Привиди" та ін. він розкрив приховані аспекти сімейного життя жінки. Автор заперечує патріархальне твердження, що сім'я, родина забезпечують добробут жінки. Під поняттям влаштованості жінки суспільство

34 Диккенс Ч. Большые надежды. – М.: Правда, 1984. – 57 с.
35 Диккенс Ч. Большые надежды. – М.: Правда, 1984. – 58 с.

розуміє, що жінка реалізувалась як матір та дружина, виховує дітей та облаштовує помешкання. Втім як виявляється, шлюб не забезпечує жінці фінансової незалежності від чоловіка, яка подекуди виражається у приниженні жінки:

„Хельмер (за нею). Ну, ну, ось пташка і опустила крильця. Га? Білочка надулася. (Виймає портмоне.) Нора, як ти думаєш, що у мене тут?

Нора (повертається, жваво). Гроші!"[36]

У родині виховання дітей покладається на жінку, яка в свою чергу переживає сумніви щодо правомірності її виховання як морального паттерну:

„Хельмер. ... Отруєна брехнею атмосфера заражає, розкладає все домашнє життя. Діти з кожним ковтком повітря сприймають зародки зла... майже всі люди, що збилися з шляху, мали брехливих матерів... Найчастіше це бере свій початок від матері".[37] Дім перетворюється на лялькoвий будинок, де емоції не щирі, а завідомо обумовлені. Головна героїня Нора зрадила довіру чоловіка тим, що потребуючи грошей, підробила його підпис під векселем на отримання позики. Не працюючи, вона жила, прохаючи у чоловіка гроші та займалась економією, щоб назбирати необхідну суму:

„Нора. (перебираючи ґудзики його піджака й не дивлячись на нього). Якщо вже ти хочеш подарувати мені що-небуть, то ти б... ти б...

Хельмер. Ну, ну, говори ж.

Нора (швидко). Ти б дав мені грошей, Торвальде. Скільки можеш. Я би потім, днями й купила собі за них що-небудь".[38] Живучи у страху перед розкриттям свого „злочину", вона розуміє своє обмежене становище. У неї виникає питання: чи потрібна дітям така мати? Вона

36 Ибсен Г. Кукольный дом. – М.: Искуство, 1956. – В 4 т., Т. 3. – 377с .
37 Ибсен Г. Кукольный дом. – М.: Искуство, 1956.– В 4 т., Т. 3. – 404 с.
38 Ибсен Г. Кукольный дом. – М.: Искуство, 1956. – В 4 т., Т. 3. – 377 с.

сама, живучи лише сім'єю, не знає справжнього життя. Нора покидає сім'ю, свій ляльковий дім, щоб спробувати розпочати жити. Її рішення є раптовим, необдуманим та не спланованим. Г. Ібсен виводить Нору в нікуди, в світ, де вона екзальтована бажанням жити, не розуміє сили свого розриву. Отже, це лише символ, вектор розвитку жіночої свідомості, де прецедент дії важливіший за її подальший розвиток.[39]

У відповідь на підтримку Г. Ібсеном емансипаційних тенденцій, що панували у суспільстві, А. Стріндберг пише свій варіант „Лялькового дому". Сюжетна лінія А.Стріндберга розвивається протилежно до задуму Г.Ібсена. Сім'я як закритий простір, створює для чоловіка та жінки унікальні, притаманні лише для них двох умови для співжиття. Мова, поведінка подружньої пари корегується лише за їх добровільною згодою. Будь-яке втручання у сім'ю змінює її фактуру, від чого страждають обидвоє. Головний герой Вільгельм ходить в плавання і у вільний від роботи час присвячує себе сім'ї. Його дружина Нора чекає на повернення чоловіка з моря та виховує дітей. Познайомившись з емансипованою Олівією, Нора змінює своє ставлення до чоловіка та сім'ї. Дружина перечитує „Ляльковий дім" Г.Ібсена і по поверненні чоловіка наполягає змінити родинний устрій. Вона закидає ряд тверджень, перейнятих з п'єси Г.Ібсена, що розкривають становище жінки у суспільстві. На думку А. Стріндберга, вони не можуть стосуватися окремо взятої сім'ї без врахувань усіх її особливостей:

Зауваження Нори: „я була твоєю ключницею", „дівчата повинні знати стільки, як хлопці, тоді їхнє подружжя буде справжнє", „кохання не було таке як треба, воно було чуттєве", „я твоя, бо ти мене купуєш за

39 Откович К. Проблема виокремлення власного фізичного простору жінки в європейській та українській літературі XIX століття // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності. – 2006. – Вип. № 17. – 55 с.

ті гроші, які отримуєш на своїй роботі".[40]

Відповіді Вільгельма: „хіба ми не разом все вирішуємо, хіба ти не виховуєш дітей на власний розсуд", „не всі одружені чоловіки знають латинську мову", „звідки б ми мали діти, якби наше кохання не було чуттєве?", „я так само твій чоловік, на якого жодна інша жінка не має права глянути"[41]. Бажання А.Стріндберга довести недоцільність емансипаційної „зрівнялівки", яка об'єднує всі сім'ї у ляльковий дім, все ж не заперечує позицію Г. Ібсена.

Н.Кобринська, досліджуючи образ Нори, зауважила, що її поведінку не можна розглядати як „психологічно змотивовану", оскільки вона спонтанно, необдумано робить важливий крок – покидає сім'ю і дітей[42], але автору вдалось передати головне – безвихідь Нори і фальш відносин. Теорія розширення простору Г. Ібсена представлена через загальнолюдське значення розширення простору жінки напередодні ХХ ст., а не втручання в кожну окрему сім'ю. Втім, Г. Ібсен не лише показав штучність приватного життя жінки та обмеження її перебування тільки родинним колом, він змалював насильство у сім'ї та моральний дискомфорт, коли сім'я є лише ілюзією добробуту. Фрау Алвинг, головна героїня п'єси „Привиди", розказує священикові про своє приховане приватне життя. Тиранічна поведінка чоловіка примусила її тікати з дому, і це суспільство засудило через слова священика: „Вашим обов'язком було сумирно нести хрест, покладений на вас вищою волею. А ви замість цього збунтувались і скинули з себе цей хрест, покинули того, хто збився з шляху..."[43] Відтоді вона живе з „привидами" минулого, подіями її прихованого життя, пов'язаного зі

40 Стріндберг А. Ляльковий дім. – К.: Дніпро, 1983. – 279 с.
41 Стріндберг А. Ляльковий дім. – К.: Дніпро, 1983. – 279 с.
42 Кобринська Н. Про „Нору" Ібсена. – К.: Держлітвидав, 1958. – 355 с.
43 Ибсен Г. Привидения. – Москва: Искуство, 1956. – В 4 т., Т. 3. – 481 с.

спогадами про чоловіка, від якого вона хотіла убезпечити сина: „Щоб втримати його вдома по вечорах... і по ночах, мені доводилось складати йому компанію, брати участь у таємних пиятиках у нього на горі... Сидіти з ним удвох, цокатися, пити, вислуховувати його непристойне, п'яне бовкання, потім ледь не битися з ним, щоб стягнути його у ліжко..."[44]

Привиди у житті – це перш за все події, вчинки, постаті, які спричинились до страху перед майбутнім. Окрім подій минулого, „привиди" – це ті сформовані шаблони поведінки, яких люди повинні дотримуватись у суспільстві. Вони приховують правду, але необхідні для забезпечення суспільної думки. Наприкінці п'єси фру Анвинг розуміє, що привиди, це не витвори уяви, вибудувані на колишніх переживаннях. Зло у родині, (яке втілилося у образі чоловіка та батька), не було зупинене, а підтримувалося нею заради суспільної думки. Вона розуміє, що не зможе позбутися привидів, адже відносини у сім'ї заклали основу багатьох подій у майбутньому.

Показово щасливий шлюб, який приховує свої негаразди, зображено у п'єсі „Гедда Габлер". Приватне життя жінки зводиться до супроводу чоловіка – науковця. Присвята чоловіка роботі не залишає у нього часу на ненауковий сімейний формат спілкування. Спроба дружини викликати ревнощі у чоловіка залицянням до суперника, призводить до приниження Гедди. Вона відчуває, що у сімейному союзі перетворилася на залежну і обтяжливу чоловікові особу. Гедда перебуває у просторі, де їй немає місця, тому самогубство стає вирішенням проблеми. Автор останньою фразою у п'єсі показує, що її смерть не є недоцільною. Оточення, яке не сприймало її як особистість за життя не сприйняло і цей вчинок: „Гедда лежить розпростерта на дивані, без ознак життя. Сум'яття

44 Ибсен Г. Привидения. – Москва: Искуство, 1956. – В 4 т., Т. 3. – 485 с.

і крик… Бракк (в напівпритомному стані сідаючи в крісло) Боже милосердний… але ж так не роблять!”[45]

У творі В. Вульф „Лаппін та Лапінова” тонко зображено демаркацію шлюбу як перших еротичних пробуджень між чоловіком та жінкою та виконанням суспільних ролей. На відміну від „Гедди Габлер” Г.Ібсена, де у подружньої пари не встановились близькі сімейні стосунки через надмірну прив’язаність чоловіка до соціальної сфери (професії), В. Вульф передає життя двох людей через інтимну сферу сімейного життя, відкидаючи соціальний простір як занадто не індивідуальний, на відміну від тісних сімейних відносин. В. Вульф показує, як у молодої пари після одруження відбувається ближче знайомство. Теорія „незначимості імен” яку використовує В. Вульф, за дослідженням І.Грунді[46], дозволяє уникнути особистісного ставлення до героїв та розглянути їхні стосунка як модель. Пара ознайомлюється один з одним, придивляючись до особливостей у зовнішності і характері. Пристосування власної свободи до чужого простору є болісним, як втрата автентичності свого Я. Маскування своєї особистості та партнера призводить до полегшення провадження двох ролей: повноцінної особистості та одруженої людини (з певними обмеженнями щодо себе та обов’язками щодо партнера). Імена Король Лаппін (заєць) та Королева Лапінова (зайчиха) стають їхніми „масками” у подружньому житті, поряд з живими кролями у будинку, чий ритм статевого життя і плодючість стають символом щастя у їхній родині. Однак, смерть зайчихи, та відповідно, демаскування подружньої пари призводить до неспроможності їх співжиття разом зі справжніми іменами. В. Вульф показує неможливість вкласти у життя людини зміст лише подружнього життя, і жінка, яка

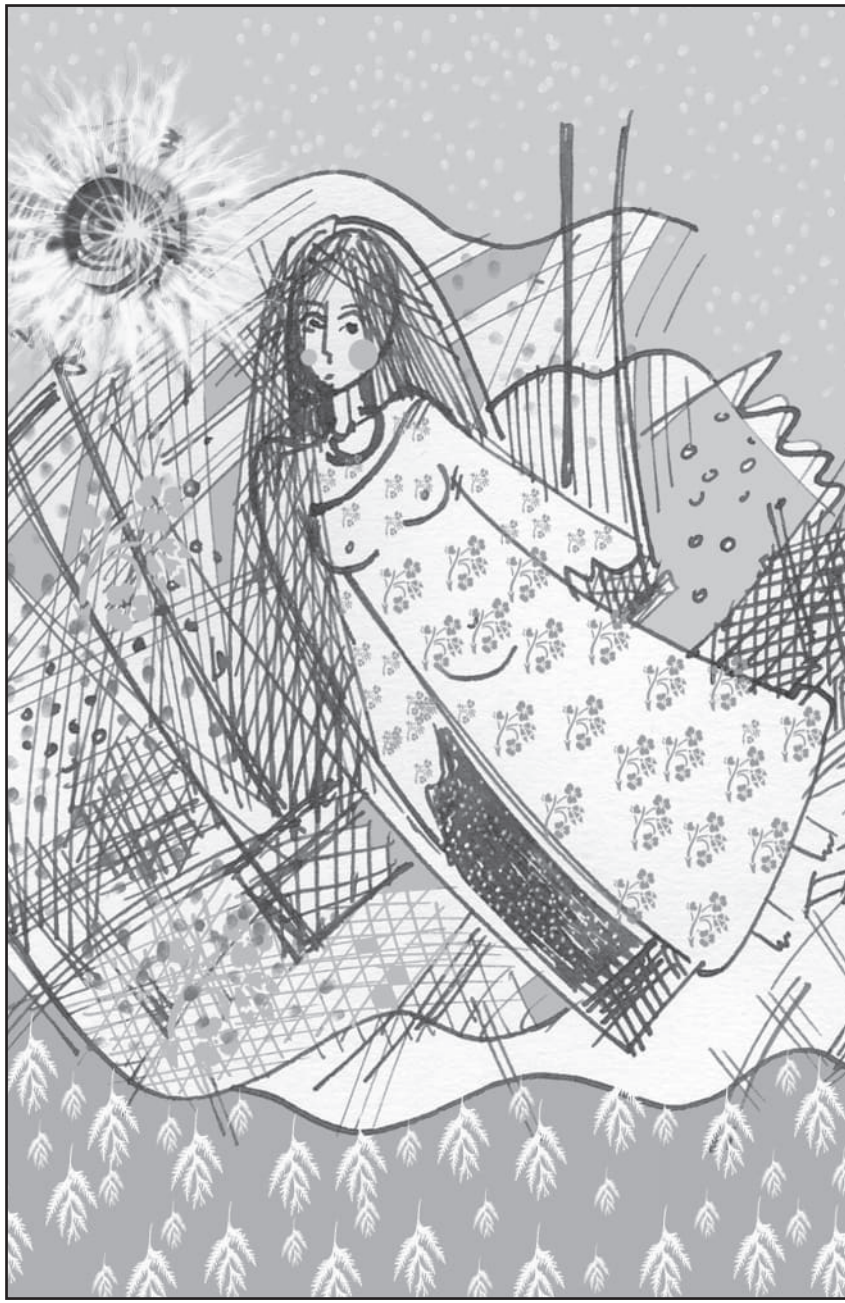
45 Ибсен Г. Гедда Габлер. – Москва: Искуство, 1956. – В 4 т., Т.4. – 190 с.
46 Grundy I. “Words Without Meaning – Wonderful Words”: Virginia Woolf’s Choise of Names. – London: Vision Press Limited, 1983. – P. 200–220.

так довго це робила, спроможна лише на альтернативне співіснування шлюбу як соціальної гри. Коли закінчується гра, шлюб не має основи для існування: „ – Бідна Лапінова, - він *(чоловік)* поправив краватку у дзеркалі над каміном, – Потрапила в капкан, – він сказав, – вбита – і сів далі читати газету. От так це і стало кінцем цього шлюбу”.[47]

Підсумувати розуміння та ставлення жінки до власного простору у XIX ст. можна твором В. Вульф „На маяк”. Головна героїня місіс Рамсей, яка довгі роки провела у родинному будинку, облаштовувала побут чоловікові та дітям, прагне поїхати до маяка, який видніється з вікна. Вибрати час подорожі може лише чоловік, який не дає дозвіл, аргументуючи відмову несприятливими обставинами. Чекаючи на дозвіл, героїня живе нереалізованою мрією. Вирішивши рушити сама, вона гине через негоду на морі. Якщо XIX ст. репрезентувало таку смерть як наслідок непокори, то В. Вульф, через загибель фізичного тіла жінки зображає народження особистості, яке реалізувалося у розкритті дівчиною Лілі свого творчого обдарування.

У європейській культурі питання приватного простору жінки займало важливе місце у дослідженні формування соціальних стереотипів щодо прав і можливостей жінок у суспільстві. Усталений простір буття жінки подається як репресивний фактор, коли він обмежує світоглядні позиції жінки та надмірно оберігає її, обмежуючи контакти зі світом. Натомість, вихід за межі звичного для жінки простору допомагає їй позбутися статевої меншовартості, хоч і позбавляє її родинно-патріархальної опіки.

47 Woolf V. Lappin and Lappinova // The Secret Self/2. Short Stories by Women. – London: Phoenix Press, 1993. – 27 p.



Простір української жінки: між ілюзією і свободою

У праці „Жіночий простір", на кшталт доробку В.Вульф „Власний простір", В. Агеєва аналізує власний простір жінки-письменниці і жінки-героїні української літератури. Вона зазначає, що особливе зацікавлення у визначенні меж жіночого простору в українській літературі випливає з одвічних дебатів про статус (матріархальність чи патріархальність) суспільства. Прихильники матріархату стверджують, що жінка заповнює своїм існуванням весь життєво важливий простір людини, не маючи потреби виходити за нього. Критики цього підходу не спростовують ідеалізацію жіночого начала (наприклад у чоловіків-письменників XIX століття), проте вказують на сублімаційну сутність цієї ідеалізації як втечу у створений рай від зовнішньополітичних обставин: "Зважаючи на рудимент культу жінки як жриці, як „хранительки" домашнього вогню, роду, стихійної родючої сили землі тощо в патріархальному суспільстві, символіка жіночого роду в міфологічному мисленні досить значна... Очевидно, звідсіля використання жіночої закритості для обгрунтування романтизованої (міфологізованої) „народності" в українській культурній свідомості XIX століття..."[48] Опоненти патріархального – О. Пчілка, Н.Кобринська, О.Кобилянська переконані, що укорінене

48 Гундорова Т. Погляд на Марусю // Слово і час. – 1991. – № 6. – 16 с.

патріархальне суспільство приховує від жінки дійсність, створюючи оману. Жіночий простір обмежений матеріальними речами: її кімнатою, садком, рутинним маршрутом до подруги чи родички. Ця фізична ізоляція породжує духовне каліцтво, що не вигідне навіть чоловікам, які вбачають у жінці вихователькy нації (через дітей).

Розглядаючи змалювання приватного життя жінки в українській літературі, необхідно умовно розділити героїнь на дві категорії: жінку-інтелігентку середнього прошарку та жінку-селянку. Відмінність у соціальному становищі цих жінок допомагає вирізнити проблеми та особливості у змалюванні авторами їхнього приватного простору.

Письменниця М. Вовчок змогла створити новий для української літератури тип жінки, яка спрямовує всі свої сили на пошук справжнього життя та кохання як найвищої сили в житті. У двох творах „В глуши" та "Живая душа" головні героїні, на кшталт Ібсенівської Нори з п'єси „Ляльковий дім", зрікаються свого беззмістовного існування заради невідомого майбутнього. Однак, за датою написання творів зрозуміло, що М.Вовчок випередила Г.Ібсена у змалюванні драми у обмеженні приватного простору жінки (що розкривається у цих двох її творах), та втечі жінки із затишного родинного дому „у нікуди" як незворотній розрив з фальшивим життям, (що відтворено у творі „В глуши"), щонайменше на чотири роки. Твір „Ляльковий дім" зажив світової слави в контексті розкриття чоловіком-письменником феміністичної проблеми становища жінки у суспільстві, тоді як твори М.Вовчок до 90-х років XX ст. розглядались виключно як антикріпосницькі: „безперечно, найцікавіший бік творчості Марка Вовчка – феміністичний… цей бік її творчості ніколи

не був акцентований, ніколи не вивчався".[49] Головні героїні творів „В глуши" та „Живая душа" – Марії, зображені сиротами, що суттєво змінює їхнє розуміння світу. Європейська література XIX ст. розглядає сирітство не через вияви ворожості до суспільства, а як пріоритетне положення, що дозволяє уникнути тиску суспільства. Сироти позбавлені як батьківської опіки, так і батьківського втручання у життя. Вони не обмежують свій приватний простір лише будинком і побутом опікуна. Героїні спромоглися усвідомити життя, вийшовши за межі традиційно-патріархальної концепції побудови суспільства, що, знову ж таки, було унікальним явищем в українській культурі, оскільки образи „сильних жінок" О. Кобилянської, Л. Українки з'явилися лише у 90-х рр. XIX ст.

Зображаючи сирітство Мані та Маші, письменниця зумисне підкреслює їхнє народження та життя як дефективне у світському товаристві. Неблагородність їх походження свідчить про завідому маргіналізацію їх постатей у творі. Маші проживають у своїх опікунів та займаються не важкою фізичною роботою: одна – плете, читає, бавиться з дочкою господині, інша – гуляє лісом, збирає квіти, ягоди, облаштовує будинок. Їхній простір перебування тимчасово задовольняє їх (що свідчить про їхню перебільшену фемінність), однак з певним віком домашні починають чинити на них тиск з метою вибору відповідної пари для одруження. Це стає поштовхом для обумовлення свого місця в житті. Саме кохання стає поштовхом для усвідомлення дівчатами обмеження жінки у суспільстві як соціальної нерівності. М. Вовчок змальовує рішучий крок дівчат – це вихід з опікунського будинку (соціально-захищеного простору)

49 Павличко С. Фемінізм. – К.: Основи, 2002. – 89 с.

у світ. Маша з твору „В глуши" іде „у нікуди", оскільки на даному етапі метою є лише дорога як віддалення від місця, звідки вона втікає (аналогічний від'їзд „у нікуди" змальовано в „Ляльковому домі"). Такий змодельований, нераціональний вчинок героїні має на меті підсилити важливість розриву, виходу з попередніх обмежень у приватному просторі, а не її спроможність вибудувати новий простір. Натомість, Маня („Живая душа"), покинувши опікунський дім, бідує у вбогій кімнаті без заробітку. Втім саме незалежність дозволяє їх соціалізуватися. Дорога у М. Вовчок позбавлена будь-якого морального навантаження та існує лише як переміщення людини у просторі. Подорож жінки тут не відзначається особливою увагою. Бідування в дорозі, які переживають чи не всі героїні письменників-чоловіків в українській літературі XIX ст., а також і європейській літературі даного періоду, перетворили дорогу в акт покарання, де жінка почуває себе відлученою від домашнього (жіночого) простору та незахищеною. Для прикладу варто розглянути ставлення до дороги у героя-чоловіка.

І.Нечуй–Левицький в повісті „Микола Джеря" змальовує динаміку Миколи, який дорогу перетворює в мандрівку, не відділяє її від плину життя, натомість дружина залишається на господарстві. "В повісті Нечуй-Левицького „Микола Джеря" так само зустрічаємо опозицію чоловічого і жіночого начала... Микола, активний, діяльний, рухливий носій національного волелюбного духу, людської самостійності, спротиву всякій нарузі, як культурний герой завойовує простір буття... Немидора ж духовно прозріває шлях Миколи у видіннях – образах, виповнює його смислом".[50] У творчості П. Грабовського розкривається дорога як

50 Гундорова Т. Погляд на Марусю // Слово і час. – 1991. – № 6. – 18 с.

суто чоловічий, пов'язаний з роботою простір буття. Отже, дорога для чоловіка лише складова життя, невідчуджена від духовного стану.

Обмеженість просторового пересування жінки проілюстровано у малярському доробку М. Пимоненка „У похід". На передньому плані зображено дівчину, яка проводжає молодого чоловіка у похід. Віддалено зправа зображено громаду жінок і одного старого чоловіка, які прощаються з іншим хлопцем. Зліва, за парканом за проводами спостерігають ще дві жінки. Простір картини умовно поділяється на чоловічий – динамічний (чоловіки з кіньми в очікуванні перед подорожжю), та жіночий – статичний (деякі жінки прощаються, деякі спостерігають за подією). Присутність старшого чоловіка серед когорти жінок, (який через свій вік не їде, а залишається з жінками), підкреслює відмежованість жінок, їхню неприналежність до чоловічого світу як світу воїна, борця, визволителя, залишаючи за жінками право на перебування лише в межах родинного кола.

У творі „Живая душа" М. Вовчок зображає переїзд героїнь з певним оптимізмом, оскільки найгірше – залежність та тиск (героїні відчували раптові напади смутку та, почували себе чужими серед людей, з якими живуть), зникають зі зміною місця проживання.

М. Вовчок наводить й інші приклади приватного простору жінки, коли героїня не лише не бажає розширити межі власного перебування, не обмежуючи його хатніми роботами, а навпаки, заглиблюється у беззмістовну рутину. Прикладом є повість „Тюлева баба", як змалювання „зворотного боку будуарного щастя"[51], у якому одна з головних героїнь Глафіра Іванівна ставить собі за мету випекти найвищу та найпухкішу святкову бабу. Приватний простір її суперниці Анни

51 Агеєва В. Жіночий простір. – К.: Факт, 2003. – 29 с.

Федорівни письменниця іронічно змальовує через її вміння робити те, чому заздрять усі господині містечка.[52] Приготування баб замальовується не лише як змагання у жінок, а як відвойовування власного жіночого простору. Найкраща баба доведе громаді, що її майстриня є найкращою господинею, дружиною і загалом представницею жіночої статі. Стан очікування виготовлення баби можна порівняти з занепокоєнням жінки під час вагітності: „Глафіра Іванівна не могла спокійно покластися на долю, вона всі дні переживала, турбувалась, плакала… Анна Федорівна видалася хворою і нікуди не виходила. Коли хтось до неї приїжджав відвідати, то знаходив її в кімнаті з закритими віконницями, горіла лише лампада перед образами. Анна Федорівна сиділа в кріслі бліда і сумна; при голосному слові вона здригалася, при будь-якому шумі чи стукоті скрикувала".[53] Обмеженість жіночого простору видно через змалювання письменницею побуту жінки як мети її існування. Спотворену матріархальність господинь М. Вовчок передає через знищення родини єврея, який продавав погану муку господиням. Його смерть, смерть дружини та новонародженої дитини сприймається громадою без будь-якого співчуття, як справедлива кара за переживання з тюлевими бабами.

Цікавим твором для дослідження розширення простору жінки є твір „Маруся" написаний 1867р. українською мовою. Не маючи можливості його опублікувати в Україні, М. Вовчок перекладає на російську мову для журналу „Переводы лучших инностранных писателей" в Петербурзі. У 1875 р. вона завершила переклад „Марусі" на французьку мову на замовлення видавця П.-Ж. Ецтеля, пристосувавши її в

52 Вовчок М. Вибрані твори. // Тюлева баба. – К.: Наукова думка, 1983. – 226 с.
53 Вовчок М. Вибрані твори. // Тюлева баба. – К.: Наукова думка, 1983. – 228 с.

дечому для французького читача. Ецтельевий варіант „Марусі" відрізняється від початкового – українського зокрема більш детальним змалюванням поховання і могили Марусі (П. Ецтель додає своє закінчення до твору М. Вовчок), бо образ мав служити французькому читачеві прототипом Жанни д'Арк з далекої України, яка героїчно померла за її незалежність.[54] Приватний простір Марусі змальовано тотожним до простору пересування запорожця, а їхнє спілкування визначається як побратимство. Дівчинка зростає у будинку батьків, але відчуває потребу допомогти запорожцеві, тому без сумніву вирушає в дорогу. Дорога стає частиною її життя, накопиченням життєвого досвіду. Пригоди у подорожі призводять до змін у розумінні дороги лише як відрізку до пункту призначення. Простір перебування дівчини розширюється до меж України, а страх перед виходом з батьківського дому перемагають патріотичні почуття. Дівчина усвідомлює батьківський простір як частину України: „Яким любим було для неї тут усе, і якою любою й рідною здавалась їй уся Україна! Вона стала на коліна і припала вологими устами до землі, яку (хто знає), може, доведеться покинути... І, звівшись, відчула себе дужчою".[55] Допомагаючи боротися за визволення „простору Батьківщини" вона, як маленьке дитя, все ж потребує опіки та турботи батьків, яку отримує від запорожця, що стає їй „великим другом". Він навчає її подорожувати, вона призвичаюється до нього і завжди визначає, що „вона мусіла бути, як він". У творі, доповненому П. Ецтелем, він стає, більш ніж у творі М.Вовчка, замінником матері.[56] Героїзм маленької дівчинки, який намагається підкреслити

54 Кебузинська К. Українська Жанна Д'Арк: Адаптація „Марусі" П.-Ж. Ецтелем // Гендерна перспектива – К.: Факт, 2004. – 117 с.

55 Вовчок М. Маруся. – Торонто: Бібліотека молоді, 1971. – 37 с.

56 Кебузинська К. Українська Жанна Д'Арк: Адаптація „Марусі" П.-Ж. Ецтелем // Гендерна перспектива – К.: Факт, 2004. – 117 с.

у творі П.Ецтель, побудований на її розумінні свого призначення і володінні собою перед лицем смерті. Ставлення до свого життя з метою виконати поставлену місію перетворює її смерть як прикру випадковість у символ безсмертя ідеї у боротьбі за Батьківщину. Її смерть повинна стати поштовхом для відродження духу нації: „Інколи розповідають, що цю могилу власними руками насипав колись один славетний козак… коли могила стала висока, мов дзвініця, поставили на ній хрест, сів козак біля її підніжжя і плакав до самої смерти. До того часу ніхто не бачив його сліз…”[57] Натомість, М. Вовчок в українському варіанті уникала змалювання патріотичних закликів. Простір маленької дівчинки розширюється до простору перебування чоловіка-воїна, саме її смерть і туга козака на могилі дівчини підкреслює їхнє побратимство: „пролунав постріл і червона хустка замайоріла на чорній дорозі.

Давним-давно все це сталось, та до цих пір невеличка могила у цих краях називається „Дівоча”.

Переповідають також, що цю могилу насипав сам, своїми руками якийсь запорожець”.[58] Її Маруся помирає наглою смертю, виконуючи місію, чим прирівнюється до тисяч безіменних героїв-козаків, які полягли у боротьбі.

Стереотипне ставлення та соціальні передумови формування простору жінки розглядає Н. Кобринська. Вона зосереджує свою творчість на змалюванні основних умов, що перетворюють жінку на меншовартісну істоту у суспільстві, розкриваючи те, з чим вони живуть і до чого звикли. Кожен її твір описує людську долю в контексті подій, випадків, традицій, де людина не керує долею, а спостерігає за нею, стаючи все більш

57 Вовчок М. Маруся. – Торонто: Бібліотека молоді, 1971. – 158 с.
58 Вовчок М. Маруся. – К.: Наукова думка, 1983. – 434 с.

розгубленою і скаліченою істотою. Н.Кобринська перша поставила питання про важливість праці «задля кусника хліба», щоб вдівство, сирітство, дівування не було асоціальним явищем. Також вона змальовує причини і наслідки шлюбів з розрахунку, зауважує проблеми, з якими живуть дружина і матір, проте боїться вимовити вголос. Суспільні зміни, що дають можливість її героїням змінити життя і так лякають старше, більш традиційне покоління, вона називає "духом часу". У творі "Дух часу" стара мати, пані Шумінська, розмірковує над долею дітей, що так нераціонально, на її думку, ламають суспільні традиції. Дух часу, якого вона боїться, захопив всіх її дітей і навіть онуку, однак, символічно, саме син як уособлення маскулінності суспільства пояснює матері і читачеві незворотність змін.

Традиційне зображення героїні, яка бореться за свою ціль (переважно одруження), замінюється на змалювання жінки, яка сприймає життя цілісно. Такі події як одруження, народження, смерть, від'їзд та ін. стають лише більш емоційно забарвленими частинами життя. У творі "Ядзя і Катруся" зображено дві дівчини, розділені соціальним статусом, однак обидві хочуть зробити своє життя цікавим і корисним.

Н. Кобринська розкриває сутність жінки через її життєвий досвід, (не боячись негативного досвіду), у прагненні жінки до змін і розвитку, бо життя є процесом, а не станом очікування.

Втім незважаючи на спробу соціальної адаптації жінки, вона все ж розуміє, що жінка не є лише допоміжним елементом розбудови нації.

Образ жінки-інтелігентки іронічно змальовує О.Маковей, який намагається показати, чим живе заможна світська дама, яка, на відміну від селянки, не обтяжена домашніми клопотами. У творі „Великий

клопіт" дружина з відпочинку пише лист до чоловіка з проханням передати їх речі, яких не вистачає. Автор наводить список, де ні читач, ні чоловік-науковець не можуть зрозуміти, що жінці потрібно: „фрес фулярову блузу з шантіловими коронками з шіне стяжкою, гіпюровий фрачок, спіжницю ажурову з френзелями, матіну з тафтів з екрі-стяжкою, шаль маркізетовий з фліртами, реформований горсет..."[59] Словесний запас жінки відмінний від чоловіка, бо включає велику кількість частовживаних слів, які призначені для визначення елементів гардеробу. Жінка речами утворює власний простір, де чоловік почуває себе некомфортно. Її простір обмежений речами, які вона носить, все ж схожий на простір селянки, який обмежений роботою, яку вона може зробити.

М. Яцків у творі „Повернення" переживає сліпоту жінки. Її сутність як дружини та матері розкривається у роботі, облаштуванні побуту, а сліпа вона непридатна для звичної праці. Жінка не позбавляється свого життєвого простору, лише сприймає себе як негідну для нього, бо налагоджені стосунки жінки з сім'єю передбачають внесок в цю царину.

Буковинська письменниця О. Кобилянська перша познайомила українську літературу з філософією Ф.Ніцше, яка набувала популярності у Європі, а зокрема з його концепцією „над-людини". Вона у творчості О. Кобилянської трансформувалась у ідею створення „над-жінки" як людини нових поглядів. Дослідниця В. Агеєва, розглядаючи проблему жіночого простору концентрує увагу на героїнях О.Кобилянської. Астенічна, специфічно красива і обдарована героїня жоден раз не змальована в звичайному побуті жінки – на

59 Маковей О. Великий клопіт. В 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2. – 288 с.

кухні, городі. Також не існує у творах О. Кобилянської описів начиння, приготування їжі, прибирання чи інших хатніх робіт. Існування жінки обтяжене цим, проте читачеві вона постає в образі „людини", істоти, сутністю якої є дух, а не жінки, обтяженої жіночими турботами.

Як „суверенна природна одиниця" жінка долає опір, розширюючи свої буттєві межі. Вона формулює своє прагнення – „бути сама собі ціллю" – і реалізує його, руйнуючи усталені стереотипи. А. Кримський високо оцінив прагнення О. Кобилянської формувати психологічний портрет сильної особистості. У творі „Царівна" родичі цькують Наталку витратами на хліб і одяг, що має символічний характер: хліб не як шматок, а як економічний чинник залежності. Авторка наділяє своїх героїнь двома територіями для життя: кімната – для фізичного існування: "Чотири стіни, проймаючий гамір дитячий, глумливі безсердечні слова моєї рідні, бездушна одностайність, що пригнітає душу, вузькоглядність, самолюбство – оце світ, в якому я засуджена жити!"[60], і природа – для духовного, де героїня інтегрується як одна зі складових усталеного ладу. Природа не може бути пошкоджена чи не сприйнята (бо „фемінна за своєю суттю"[61]), бо героїня, відчуваючи свою причетність до неї, не виявляє утилітарного ставлення. Отже вона „входить у природу" як в ідеально-відповідний простір. Однак ідеальне спілкування з природою можна розглянути як симуляцію життя, занурення в стихійне буття, щоб вивільнити креацію, що придушується в просторі власної кімнати. Кімната, а власне речі, які там перебувають, є збірним відображенням життєвих орієнтацій жінки. (Цю теорію

60 Кобилянська О. Царівна. – К.: Держлітвидав, 1962. – В 5 т., Т.1. – 116 с.
61 Захер-Мазох Л. Венера в мехах. – М.: Культура, 1992. – 30 с.

розвинула С. Бовуар у праці ”Друга стать”, зображуючи кризу жіночої самосвідомості, через невідокремлені сутності жінки від речей, що її оточують.)

Втім О. Кобилянська та Л. Українка чи не вперше в європейській літературі змальовують жінок, які не створили себе з речей, заповнивши свою свідомість їх важливістю, а, маючи усталене розуміння своїх бажань, реалізували їх в матеріальні речі. Обидві письменниці змалювали облаштування кімнат своїх героїнь з відкиданням суспільного стереотипу про присутність там речей, непритаманних для побуту жінок. У вступі до першої дії „Блакитної троянди” Л. Українка детально змальовує вітальню сім’ї Гощинських: „Хата Гощинської, салон. Убраний не убого, але й не дуже розкішно, тільки фантастично без великої симетрії; двері і вікна з драпіровками. Піаніно, мольберт, картини, бюсти і статуетки. Консолі, квіти, вазони і букети; багато книжок і чимало дрібниць.. вишиваних клаптиків і серветочок зовсім нема. Загальний тон убрання хати темно–червоний. Окрім картин, на стіні висить зброя, пістолі, ножі та ін… велика скляна шафа з книжками… круглий столик перед канапкою, на ньому великий букет і журнали та газети. Крісло біля нього;.. альбом з фотографіями… консоль з тропічною рослиною… Камін, заслонений мальованим екраном; на каміні оригінальні кухлі і чималий старосвітський дзиґар”.[62] Несиметричність обстановки символізує творчість, непередбачуваність осіб, які облаштовували собі приміщення. Авторка перераховує зацікавлення дівчини – предмети, які необхідно мати під рукою для студій. Привертає увагу при постійному перераховуванні наявних предметів заперечення певних речей:

62 Українка Л. Блакитна троянда. – К.: Наукова думка, 1976. – У 12 т., Т. 3. – 10 с.

„Вишиваних клаптиків і серветочок зовсім нема". Серветки і інше рукоділля – це суто жіноча робота, чому ж дві жінки не спромоглися забезпечити себе ними? С. Бовуар прослідковує прямий зв'язок між серветками і жіночою репресією. Проведення н-ної кількості часу за плетінням дозволяє жінці перебувати в одному місці (не покидати межі дозволеного простору), і одночасно, що найважливіше, прогайнувати час, який немає чим заповнити. Плетіння – це імітація роботи, клопіткої і беззмістовної. Існування зброї, пістолів, ножів урівнює жіноче і чоловіче в кімнаті.

Принцеса Л. Українки з п'єси „Осіння казка" зачинена у символічно-жіночому приміщенні: „Верхів'я скляної гори. Світлиця з матового скла, з одкритою стелею, так що видко багато неба і зовсім не видко землі".[63] Особливість її неволі підкреслює сутність принцеси: це дівчина, яка живе неземними турботами – „видко багато неба" та не розуміє земних клопотів – „зовсім не видко землі". Її призначення – чекати на судженого-визволителя, і, щоб не нудьгувати у роках чекання, вона займається жіночою роботою. Послідовник К. Юнга, Дж. Хендерсон досліджує героїчні міфи, де відбувається процес визволення героєм-чоловіком полонянки, що символізує подолання чоловічого страху перед жіночою сутністю та встановлення необхідної субординації між статями.[64] Втім, у Л.Українки цей міф подається як інверсію ролей, не крізь призму чоловічих комплексів, а через феміністичну позицію заперечення рабської волі жінки в історії. Принцеса в авторки позбавлена тої стереотипної фемінності, яка лише підкреслює її слабкість. Перебуваючи у скелі вона, не вживається у загальноприйнятий образ казкових принцес, оскільки

63 Українка Л. Осіння казка. – К.: Молодь, 1971. – 309 с.

64 Хендерсон Дж. Древние мифы и современный человек // Человек и его символы. – М.: Серебряные нити, 1997. – 116, 124 с.

як пастушка, не звикла до такого укладу життя. Вона відмовляється виконувати жіночу роботу, бо не бачить у цьому доцільності: „Принцеса. Обридла ся робота непотрібна! // Навіщо прясти!. Хто се буде ткати? // Та й нащо ткати? Он їх цілі стоси, // тканин, мережанок та гаптування, // а хто їх носить?..”[65] Приватний простір у скелі у принцеси змінюється на новий, за який вона бореться, щоб його не втратити, на відміну від принца, який готовий здатися в полон, бо не розуміє, що таке рабство.

О. Кобилянська, подібно до облаштування хати Гощинських у Л.Українки, модернізувала кімнату Наталки: „А вже її кімната – то чисте варяцтво. Жіноча, себто дівоча кімната з чисто мужеським характером, мати божа! Над ліжком висить револьвер, мов у якогось поліцая. Фотографії божевільних писателів і якихсь мужицьких поетів, а божого образа хоч і до вечора шукай”.[66] Однак у Наталки це була друга кімната (у пані Марко). Першу (у родичів) і другу кімнату відділяє дорога – найбільш символічний простір літератури.

Інтер’єр, у якому перебуває героїня, стає важливою складовою її психологічного портрету. Саме через візуальне зображення, через диспозицію речей, кольорову гамму можна якнайкраще передати внутрішній світ героїні. Детальне зображення інтер’єру як інтимного у просторі перебування людини було широко розповсюджене у світовому живописі, зокрема у першій пол. XIX ст.. Втім, в українському мистецтві інтер’єрний жанр, який передавав побут, на думку мистецтвознавців Ю. Белічко та А. Ізотова, найкраще розкривається у картинах П. Левченка: „Їм притаманна інтимність, камерність, вони незмінно

65 Українка Л. Осіння казка. – К.: Молодь, 1971. – 309 с.
66 Кобилянська О. Царівна. – К.: Держлітвидав, 1962. – В 5 т., Т.1. – 319 с.

просякнуті умиротвореним поетичним настроєм".[67] Твори П.Левченка („Дама в червоній сукні", „Куточок кімнати", „На веранді"), М. Яблонського („Дівчина з сніданком на таці") розкривають інтимний світ жінок, інтер'єр для яких є віддзеркаленням їхніх життєвих очікувань. Інтер'єрне оточення героїнь підкреслює їхню ліричність, жіночість, в композиції відсутнє зображення внутрішнього опору чи дисгармонії з оточуючими речами, як це починає розкриватися наприкінці XIX ст. у літературних творах.

Втім, О. Кобилянська, М. Вовчок, Л. Українка які перші зрозуміли важливість подолання стереотипно-традиційного буття жінки, змінили не лише інтер'єр приміщення, вказали на безглуздість деяких занять, що традиційно вважали жіночими, а пішли далі. Вони спробували спроектувати новий простір буття жінки.

У „Меланхолійному вальсі" О. Кобилянська змальовує приміщення, де гармонійно живуть три подруги. Облаштована ними квартира утворює „ідеальний замкнений простір жіночого спілкування. Цей простір облагороджено й естетизовано, він мав би бути недоступним для навколишньої понижуючої буденності".[68]

У творі „Природа" зображено молоду гуцулку, яка полюбляє гуляти сама, бо гармонійно почуває себе поза домом. Авторка детально описує її сходження на гору як прогулянку, насолоду, а не подорож з метою якнайшвидше здолати відстань. Аналогічно змальована гуцулка Параска у творі „Некультурна". Авторка свідомо не описує почуття героїні у незнайомому середовищі, чи її ставлення до подорожі. Параска наділена „чоловічим" баченням світу, у якому не потрібно виборювати чи

67 Белічко Ю., Ізотов А. Палітра століть. – К.: Балтія-друк, 2006. – 148 с.
68 Агеєва В. Жіночий простір. – К.: Факт, 2003. – 87 с.

творити власний простір через суспільні стереотипи.

Стереотипне трактування творчості Л. Українки в контексті соціально-визвольної боротьби довгий час не дозволяло розкрити феміністичний дискурс її творчості. Л.Українка зосереджує свою увагу на проблемі обмеження простору як суспільно-патріархального інструменту контролю над жінкою. Вона акцентує увагу на надзусиллях, які докладає жінка, щоб адаптуватися у новому просторі, який є некомфортним їй, а сама вона позиціонується як жінка-чужинка.[69] Прикладом героїні, яка змінює свій усталений простір перебування на чужий, а отже ворожий їй, є Мавка з драми „Лісова пісня". Мавка, яка живе серед природи, потрапляє у село як у чужорідне культурне середовище, що знищує її сутність. Її адаптація розглядається як непотрібна, беззмістовна, бо вона не розширює межі просторового перебування жінки, а навпаки, обмежує її: „Мавка (до Русалки Польової): Рада б я волю вволити, // тільки ж сама я не маю вже волі".[70] Мавка пристосовується до життя у селі, структуризує те, чим вона несхожа на людей. По-перше, її вбрання не придатне для праці, а в сільському вбранні вона не схожа на себе та ще й з неї насміхається Лукаш. Одяг який асоціював її з лісом, не придатний для людського простору, а буденне селянське вбрання не відповідає її ліричному образу.

По-друге, Мавка бачить невідповідність села і лісу у ставленні до праці, яка є метою життя селян. Розміреність циклів природи, де все відбувається у свій час та за своїми законами, не співмірне з рутиною робочого дня селянина. Виконувана Мавкою робота є нескінченною, процесом, тому, за кожну хвилину відпочинку вона чує докори.

69 Агеєва В. Жіночий простір. – К.: Факт, 2003. – 81 с.
70 Українка Л. Лісова пісня. – К.: Молодь, 1971. – 592 с.

По-третє, Мавка, перенісши з природного простору естетичні очікування, не може зрозуміти суто споживацьке ставлення до простору перебування. Мавка розуміє незворотні зміни у її сутності та відчуває нещирість у людях, коли суспільні стереотипи (відьомське кодло, недобра свекруха, невістка лісового роду) значать більше, аніж щирість та доброзичливе ставлення. Наприкінці п'єси Л. Українка вказує на неможливість взаємного рівноцінного існування двох різних просторів. Мавка не здобула для себе новий простір, але позбулася старого: „Лісовик (до Мавки). Не гідна ти дочкою ліса зватись! // бо в тебе дух не вільний лісовий, а хатній рабський!"[71] Вона страждає у лісі через зраду, не повертається до попереднього життя. Лукаш одружився і, якби не прокляття Лісовика, щасливо б жив з матір'ю та дружиною, тобто укріпив власний простір, збудувавши сім'ю. Родина навіть не рахується з межею, що за домовленістю відділяє той світ, лісовий, від людського, християнського. Старий дуб, що дядько Лев домовився з лісовими мешканцями не руйнувати, жінки зрубали на дрова.

У п'єсі „Бояриня" подібно до конфлікту Мавки зображено дівчину, яка повинна покинути рідний дім та переїхати у Москву: „Відважуючись покинути Україну, молодята мріють про ідилічне її відтворення/моделювання в чужому, ворожому краї. У їхній сакралізований приватний рай не буде, як їм здається, доступу чомусь профанному". Але героїня не може пристосуватися до нового простору через відмінність її нового життя до рідної домівки. Авторка змальовує не співмірність цих двох просторів зображених як „опозиція замкненого/відкритого простору".[72]

71 Українка Л. Лісова пісня. – К.: Молодь, 1971. – 614 с.
72 Агеєва В. Жіночий простір. – К.: Факт, 2003. – 81 с.

Неспроможність дівчини пристосуватись до чужого культурного середовища (не ходити самій по місту, ховатися у покоях від гостей, не змінювати місце спання (перенести постіль з терему в діл) не дає їй утворити власний новий життєвий простір. Такі насильні зміни приватного простору жінки часто змальовувала М. Вовчок у циклах оповідань „Рассказы из русского народного быта" і збірці „Народні оповідання". Вона описала життя дівчат-кріпачок після їх перевезення на нове місце, вороже та не схоже до рідного. Зміни у побуті, невідомі традиції, відсутність близьких людей не дозволяє їм вибудувати власний простір, внаслідок чого доля їх приводить до смерті.

У п'єсі Л. Українки „Оргія" колишня танцівниця, яка звикла до вільного життя, ставши дружиною, обстоює право на власний простір який значно обмежився через світогляд чоловіка: „Антей. Як, Нерісо? Хіба тебе не радує хвала моя і наших друзів скромних, щирих? Хіба ж то мало — бути в нашій хаті укритим скарбом, але дорогим, таким, що й цезар ліпшого не має?

Нєріса. Укритим скарбом… Я скажу по правді, що я щедрішою вдалась від тебе…"; „Нєріса. Я собі гадаю, що скільки ще ся хата поховає в собі укритих скарбів, мов гробниця…"[73] Протиставлення у творі двох культур – грецької та римської порівнюється з огляду на свободу пересування. Грекиня Неріса намагається розширити свій приватний простір, оскільки замкненість у чотирьох стінах не може сприяти її розвитку та зберегти її талант танцівниці.

Дім як обмеження чотирма стінами набуває зовсім іншого значення у п'єсі „Руфін і Прісцилла". Дім як фортеця оберігає, відділяє їх від ворожого світу та репрезентує культурно-ціннісний світогляд мешканців.

73 Українка Л. Оргія. – К.: Наукова думка, 1977. – У 12 т., Т. 6. – 182 с.

Руфін, заможний римлянин, одружений з Прісциллою, яка навернулась у християнство. Будинок, де вони живуть замальовується як простір перебування їх двох. Л. Українка на прикладі сім'ї показує і культурні зміни у античному світі, які відбуваються з приходом християнства. Християнство, яке знищувало все естетичне, чуттєве, прекрасне, таке, що підносило земний світ, врешті відвоювало свій культурний простір. Так і Прісцилла, внісши ідею християнства у сімейне коло, нав'язала власний культурний світогляд, який змінив уклад у будинку. Спочатку християнська громада не поділяла статуй у саду, розглядаючи їх виключно як ідолопоклонство. Руфін скаржиться другу Люцію, що сад тепер пошрамований чорними ямами від викопаних статуй. Змінюється інтер'єр будинку – в середині все стало скромнішим і виглядає збідніло. Останньою краплею терпіння стало невдоволення громади розписами на стінах: „Прісцилла. Та… бачиш… там єпископ та й вся громада зважили, що слід би замазати той міф про Адоніса…

Люцій. Оті коштовні фрески? Ту предивну мозаїку?

Руфін. Прісцілло, чи не досить на жертву богові твоєму статуй?"[74] Прісцилла просить чоловіка про нові зміни у облаштуванні їхнього будинку, але не вона наполягає на цьому, наполягає громада, єпископ чи ревні християни. Отже, Прісцилла позбавляє себе звичного вигляду помешкання, обжитих речей, домашньої атмосфери заради вибудови нового приватного простору, який є їй нав'язаний через любов до християнської релігії. Л. Українка не поділяла погляду, що зміни культурного простору повинні будуватися на тотальному знищенні попереднього, тим більше, коли

74 Українка Л. Руфін і Прісцілла. – К.: Наукова думка, 1976. – У 12 т., Т.4. – 193 с.

це стосується сфери мистецтва. Втім коли мова іде про знищення попереднього простору, людині необхідно докласти зусиль, щоб вибудувати новий. Лицар з п'єси „Осіння казка" передрікає свою поведінку згадуючи „віще слово" чарівника: „Хто визволиться сам, той буде вільний; // хто визволить кого, в неволю візьме".[75] Принцеса, яка визволилася сама, не побажала здатися у полон, а боротися до останнього, оскільки неможливо добровільно повернутись у неволю після звільнення. Натомість лицар, якого звільнила служебка, не так цінить свою воля. Те, що його визволила служебка, не свідчить, що він її невільник. Слова віщуна „хто визволить кого, в неволю візьме" можна потрактувати, що якщо людина сама не докладає зусиль до звільнення, а покладається на бажання та зусилля інших, дійсно не потребує свободи, але повинна завдячувати комусь цією свободою, яка з часом і перетвориться на неволю.

У п'єсі „На руїнах" замальовується прагнення провидиці Тірци довести, що виборення життєвого простору перетворює людей з невільників, на громаду, націю. Слова чарівника з „Осінньої казки" „хто визволиться сам, той буде вільний" Тірца намагається у різний спосіб донести людям. Власний приватний простір, навіть після його знищення потрібно відбудовувати самому, щоб визволитися та уникнути визволення себе іншими: „Тірца. (до дівчини) Дбай сама на себе, // то будеш вільна, – перед ворогами // не скажеш: „Хто мені одежу дасть?" // Не скаже ворог: „Я тебе вдягаю"; „Тірца (до дівча-підлітка). А ти будуй нову для себе хату, // не на могилу, на оселю дбай, // щоб не була чужою в ріднім краю. // Не скажеш ти: „Хто дасть мені притулок?" // Не скаже ворог: „Я для

75 Українка Л. Осіння казка. – К.: Молодь, 1971. – 326 с.

тебе захист".[76] На відміну від Прісцилли, яка агресивно, через знищення попереднього, розбудовує свій новий простір, що є не її, а нав'язаний їй, що перетворює її на ту „що взяли в неволю", Тірца не руйнує попередній простір, а буквально на руїні намагається створити новий власний, допоки інша культура не нав'язала свій. Виборення приватного простору людини у цьому творі Л. Українка показує й через ставлення громади до жінки-провидиці яка є маргінальною постаттю серед священнослужителів: „Пророк самарійський. Хто тут тебе поставив за пророка? // Прилюдно жінці личило б мовчати![77] Тірца, яка спромоглася підняти на певний час дух народу, сама позбавляється свого простору серед громади. Її виганяють помирати у пустелю, на околиці руїни. Т. Гундорова вважає, що саме через концепцію виділення простору буття жінки розкриваються феміністичні мотиви у творчості Л.Українки.

Проблему приватного простору жінки розглядають не лише в контексті розширення власного простору, який завідома обумовлений сімейною сферою, а й виходу жінки за межі фемінної даності. Жінка-Берегиня (для прикладу – Покрова) вирізняється наділеною силою і могутністю, яка розкривається через її опікунське начало як матері. Сакралізація та ідеалізація образу жінки як берегині-матері позбавила її постать тої динамічності та колоритності, яку ми бачимо у воїна. Створення образу жінки-воїна – це подолання стереотипної фемінності жінки та утворення проміжного між чоловічим та жіночим простору існування.

Унікальним явищем в історії української літератури є звернення письменників до розкриття теми побратимства та посестринства, яке було популярне у

76 Українка Л. На руїнах. – К.: Наукова думка, 1976. – В 12т., Т.3. – 168, 169 с.
77 Українка Л. На руїнах. – К.: Наукова думка, 1976. – В 12 т., Т.3. – 180 с.

європейській середньовічній літературі, але не знайшло пошановувачів серед письменників XIX ст. Л. Українка у творі „Віла-посестра" змальовує дружбу-побратимство між козаком та чарівницею, де не присутнє гендерне вирізнення за статтю ні у професійній, ні в інтимній сфері. У такому міжстатевому союзі слово дружба набуває нового значення. Дружба-побратимство між чоловіками базується на прирівняні один одного до брата, людини близької кровно, але одночасно не даної, як брат, а вибраної серед кращих, на яку воїн покладається у всіх життєвих ситуаціях. Посестринство ж повинно позбавитись усіх родинно-побутових уявлень щодо призначення жінки, щоб позбутися в жінці образу сестри та нареченої. Чоловік-воїн не зможе дорівняти жінку до себе, якщо повинен нею опікуватися. Яскравим прикладом є Маруся М.Вовчок, яка, допомагаючи козаку, стає його сестрою-дочкою. Л.Українка спромоглася утворити образ жінки, яка не підлягає жодним стереотипним соціальним ролям. Віла-посестра наділена надприродною чаклунською силою, яка вивищує її над козаком як воїном та чоловіком. Але авторка підкреслює, що навіть досконалий союз чоловіка та жінки, пов'язаний професійною діяльністю, приречений у певний момент на невдоволення чоловіка, що жінка не відповідає критеріям поведінки чоловіка, тобто не може замінити його, що перетворює ідею посестринства на сурогат побратимству. Воїн не сприймає особливості віли-чаклунки, бо загальноприйнята концепція побратимства вимагає дотримання певних шаблонів поведінки, які склались між чоловіками: „"Якщо ти мені посестра вірна, // то зроби останню послугу: // одбери мені життя чим хочеш… //Коли ти мені сього не вчиниш, то таке зрадливе в тебе серце."// …"Що ж ти кажеш, побратиме

любий? // Чи рука ж моя на те зведеться?""[78] Саме чоловік руйнує їхній союз, сприймаючи позицію Вілли як не побратимську: „Тут озвався побратим до бога: // „За що боже, покарав так тяжко, // що не дав юнака-побратима, // а судив посестру сюю вілу? // От тепер я помочі не маю, // тільки маю жалощі дівочі..."[79] На думку С. де Бовуар, фемінні риси жінки які придатні лише у родинному середовищі, вирізняють жінку як іншу і не дають їй прирівнятися до чоловіка. Вислів побратима про жіночість Віли, безсмертної чаклунки, яка керує громом і блискавицею, – „жалощі дівочі" важко сприйняти як ознаку її меншовартості у порівняння з „юнаком-побратимом". Втім Віла доводить свою подібність до чоловіка, позбавивши побратима життя: „Обняла посестра побратима, // тож лівиця щільно пригортає, // а в правиці запоясник блиснув, // та й убився так глибоко в серце..."[80] Віла – єдиний образ воїна-посестри розкривається в українській літературі з позиції упередженого очікування певної поведінкової моделі відповідно до статі, а не професійної діяльності.

Образи братів-побратимів змальованих у психологічному романі І. Франка „Лель і Полель" відрізняються від моделі воїнів-побратимів. Упродовж життя вони зауважують за собою містичну здатність відчувати те, що робить з іншим братом. Вони вірять що з'єднані як одне ціле і якщо один помре, то другий також не буде жити, як у драмі Ю. Словацького „Лілла Венеда", де змальована історія братів Леля і Полеля. Суспільну діяльність, якою вони займалися, можна порівняти до битви за простір, як і битву воїнів. Але любовний трикутник розбиває їхню дружбу, і один брат зраджує

78 Українка Л. Віла-посестра. – К.: Наукова думка, 1975. – В 12 т., Т. 2. – 89 с.
79 Українка Л. Віла-посестра. – К.: Наукова думка, 1975. – В 12 т., Т. 2. – 89 с.
80 Українка Л. Віла-посестра. – К.: Наукова думка, 1975. – В 12 т., Т. 2. – 90 с.

ідею побратимства. Психологічна травма від втрати коханої жінки призводить до його самогубства. Відчувши, що трапилось щось недобре, один з братів спішить до другого, і заставши його застреленим, стріляється сам. У творі розкриває механізм зради побратима спільній меті, що руйнує їх унікальний соціальний зв'язок побратимства, залишаючи натомість лише фатальне єднання братів-близнюків. Якщо Л.Українка, змалювала сумнів-зраду побратима через гендерний стереотип, то І. Франко показав зраду побратимству як боротьбі за спільні ідеї через сферу приватного життя, яке з появою дівчини Регіни**,** (образ фатальної жінки у творчості Франка), почало домінувати над професійним.

Психологізм у прозі, розпочатий О. Кобилянською, І.Франком, М. Коцюбинським та ін., є визначальним елементом літератури періоду модернізму. Наприкінці XIX – поч. XX ст. у літературі все більше відчувається відступ від народницьких традицій, звернення до міста на противагу селу, формування літературної мови, відмінної від простонародної, яка позбавлена абстрактності. І. Огієнко, досліджуючи становлення української літературної мови, зауважує, що проста селянська мова, як мова кожної окремої людини є недосконала і збідніла, та не може бути основою для формування нації, тоді як народна мова як мова держави є єдиним джерелом літературної мови. Втім модерністи ставлять під сумнів твердження, що "література – це мова народу"[81], вважаючи, що вона є сферою інтелектуального надбання нації, а не засобом покращення рівень народної освіти. Тенденцію зміни усталених патріархальних цінностей, з якими не може жити людина „нової доби", яскраво проілюстрували

81 Павличко С. Теорія літератури. – К.: Основи, 2002. – 334 с.

письменники-модерністи І. Вільде, В.Домонтович-Петров-Бер, М. Хвильовий. І. Вільде створює концепт енергетики міста, де її герої переважно люди мистецького настрою, які постійно перебувають у творчому пошуку, співпереживають настання нової урбаністичної епохи. В. Домонтович, зображуючи своїх героїв у просторовій та часовій нестабільності, на зламі епох, зміні політичного ладу, швидкій розбудові міста, яке ще не відчуло зміни поколінь міської інтелігенції та розгубленості людини у незвичному ритмі життя, демонструє становлення нових культурних цінностей, які заперечують традиційну родинно-побутову мораль. Три схожі за будовою твори письменника – „Дівчина з ведмедиком", „Без ґрунту" та „Доктор Серафікус" зображають жінок, які прагнуть здобути свій приватний простір та довести доцільність своїх моральних норм. У творі „Дівчинка з ведмедиком" змальовано декілька жіночих постатей, кожна з яких репрезентує свій спосіб формування життєвого простору. Головні герої трьох романів, чоловіки, зображені без „однієї, раз і назавжди визначеної особистості або ідентичності. Вони моделюються ситуацією".[82] Герої спостерігають за ситуацією довкола них, пристосовуючись до найбільш вдалої на той час пропозиції. Головний герой твору інженер-хімік Іполіт Миколайович намагається влаштувати своє приватне життя, він запрошений давати лекції дочкам у родині Мар'ї Семенівни та Олександра Владиславовича Тихменєвих. Дівчата Зина та Леся протилежні у виборі своїх засобів для розбудови приватного простору. Зина зображена як дівчина, що менш за все могла б задовільнитися „роллю дбайливої дружини та клопітливої господині

82 Павличко С. Теорія літератури. – К.: Основи, 2002. – 322 с.

вітальні".[83] Леся перейняла від матері обмеженість простору для реалізації себе. Вона сприймає одруження як раціональний розрахунок, яке допоможе їй зберегти стабільність і спокій у родині. Зина ж постійно шукає правду у будь-якому почутті, на відміну від суспільно-усталеної „правдоподібності".[84] Вона хоче позбавити кохання елементів сентиментальності, щоб воно не було шляхом до одруження – обмеження приватного життя людини. Вона розглядає це почуття з практичної позиції – жінка отримує можливість вибирати чоловіків, що у неї ототожнюється зі свободою вибору у житті, скиненням батьківської опіки, дорослішанням.

Зосередженість Лесі на удосконаленні простору родинного життя призводить до повторення материного досвіду. Обмежений простір перебування Лесі вдома (на відміну від Зини, яка потай відвідує Іполіта) поєднується автором у обмеження часового сприйняття плинності часу: „Вона не належить „сьогодні", вона живе поза часом і місцем; її „сьогодні „ – повторене „вчора".[85] Натомість у просторі Зини відсутня демаркація внутрішнього середовища дівчини як приватної сфери життя. „Бути вільною", тобто незалежною від обмежуючих обставин, означає бути на межі життя і смерті. Розширення простору перебування до небезпечної межі змальовано автором у відкритому морі, коли Іполіт боїться далекого запливу і просить Зину повернутися: „Хіба Вам, Іполіте Миколайовичу не подобається почуття простору великої одірваности, повної самотности в морській пустелі?... Щоб почувати навколо себе тільки небо і море і знати, що ти сама в собі несеш свою долю і коли потопатимеш, то вже ніхто не врятує?"[86]

83 Агеєва В. Мовні ігри В. Домонтовича // Домонтович В. Дівчина з ведмедиком. – К.: Критика, 2000. – 10 с.
84 Домонтович В. Дівчина з ведмедиком.. – К.: Критика, 2000. – 125 с.
85 Домонтович В. Дівчина з ведмедиком. – К.: Критика, 2000. – 127 с.
86 Домонтович В. Дівчина з ведмедиком. – К.: Критика, 2000. – 100 с.

Розширення меж приватного простору як особистої свободи дії, реалізації бажання „бути вільною", відбувається у Зини завдяки дослідженню почуття кохання як сфери, де найкраще розкривається жіноча сутність. Протилежність життєвих просторів Лесі та Зини, як протиборство спотвореної матріархальної холодності та вільнодумства, доповнюється ще одним жіночим образом – вчителькою Мар'єю Іванівною, чий життєвий простір є балансуючим поєднанням вільного кохання Зини та пристосуванням до обставин Лесі. Ці три жінки поєднані одним фактором – просторово-часовою потребою чоловіка (Іполита Миколайовича) пошуку відповідного йому простору перебування: „Усе було просто з Мар'єю Іванівною... у неї був газ, у мене не було...чи варто йти додому, коли удвох тепліше, й печерний світ не здається таким пустинним."[87] Мар'я Іванівна, проста вчителька, не брала на себе жодних зобов'язань у стосунках з Іполітом. Метою її життя було пережити голодний період, не втратити роботу, продати старі речі, щоб купити кращу їжу і дрова. Стосунки без жодних зобов'язань, без втручань у приватний простір людини через розмову про роботу чи особисті переживання допомагали позбутися почуття самотності та соціальної незахищеності як Іполиту, так і Мар'ї Іванівні. Це був союз на взаємовигідних розрахунках. Натомість з Зиною Іполіта поєднує почуття забороненого кохання. Роль коханця, який змушений переховуватись, втім пропозиція одруження з Зиною схожа на страх перед скоєним: „– Я мушу... Мій обов'язок...", аніж на бажання. Ці три жіночі образи, які В.Домонтович змалював у творі, є символами невпорядкованості життя головного героя. Неспроможність осягнути щастя, пошук сенсу життя, фрустрація у професійній діяльності, дрібничковість побуту, поряд з ідеалізацією загалу призводить до

87 Домонтович В. Дівчина з ведмедиком. – К.: Критика, 2000. – 57-59 с.

переживання головним героєм ряду екзистенційних станів, основний з яких В. Домонтович виділяє як нудьга. Саме нудьга (як джерело відмежування від дійсності) стає вихідною проблемою української літератури початку ХХ ст. Герої не сприймають таке життя як можливе для себе. Зина шукає кохання, відмінне від суспільного прийнятого, яке надто нудне. Іполит Миколайович живе з Мар'єю Іванівною, щоб не нудьгувати самому. Саме через нудьгу він вирішує їхати за Зиною на канікули, бо без її присутності він фізично не знаходить собі місця. День розділяється на частини дня, години, хвилини: „Я звіряв годинника на Окрвиконкомі, на телеграфі, на будинку південних залізниць, критому ринку, хронометрі на Хрещатику, біля аптеки в крамниці коло Золотих воріт, у Зедника... час плентається мляво й повільно..."[88] Спека стає компонентом нудьги, „ від якої слабнуть нерви героїв".[89] Спека знімає відчуття приналежності людини до загальнолюдського перебігу життя: „Мене опанувала квола нудьга довгих літніх сонячних днів. Кожен новий день приходив порожній, небажаний і не потрібний".[90] Людина відчуває ворожість до оточення, роздратування, безвихідь, стає своєрідним „стороннім". Спеку, яка перетворює людину, змінюючи хід її життя, змальовано у творі А.Камю „Сторонній": „Я повільно йшов до скель і відчував, як від сонця пухне голова. Спека давила, стала поперек дороги стіною, обвівала лице спалюючим диханням. Сонце палило мені щоки, краплями на брови стікав піт. Так само Сонце палило, коли я ховав маму, і, як в той день болісно ломило чого гупало в скронях".[91] Втеча від спеки у затінок стала для героя причиною провокуючого руху, що призвело

88 Домонтович В. Дівчина з ведмедиком. – К.: Критика, 2000. – 53 с.
89 Павличко С. Теорія літератури. – К.: Основи, 2002. – 219 с.
90 Домонтович В. Дівчина з ведмедиком. – К.: Критика, 2000. – 45 с.
91 Камю А. Посторонний. – Харьков: Фолио, 1999. – 43 с.

до вбивства араба. Для Іполіта з твору „Дівчинка з ведмедиком" спека не спричинила фатальний поворот у житті, однак, підсилила нудьгу як відчуття безвиході та беззмістовності життя.

Проблему втечі від буденної нудьги дівчини Марти зображено у творі В. Підмогильного „Невеличка драма". Приватний простір героїні обмежується її кімнатою та робочим місцем. Сірість буднів, подібність робочих днів, беззмістовність побачень перетворює її життя у рутину. Щоб уникнути тривоги перед невизначеним майбутнім вона утворює ілюзорний простір романтичного кохання, який змінює її життя. Образ Марти подібний до Зининого в контексті утворення власної моделі цінностей у сфері приватного життя, але є протилежним у концепціях реалізації. Причиною до зміни усталеного укладу життя у Марти була нудьга, яка спричинила до навіювання собі ідеї романтичного кохання, яке принесе життя у її рутинні будні. Зина, також виробила власні цінності через нудьгу, як загальноприйняте передбачення укладу життя, яке розкрила у собі як протест до усього, що є лише „подібне до правди".

2010

Козир-дівка. Гра образу і значення.

Зображення приватного простору української жінки, представленого літературними та мистецькими творами, залежало від символічного навантаження образу жінки: жінка-мати, жінка-берегиня, жінка-воїн, жінка-чужинка, жінка-інтелігентка, жінка „нового зразка". Кожен із цих типів відповідно представляє свій приватний простір буття жінки, який у тій чи іншій мірі є закритим/відкритим, сімейним/суспільним, фемінним/маскулінним. В українській духовній культурі головний акцент ставився все ж на виведенні жінки з її стереотипного простору буття, що надало творам (та героїням зокрема) відчуття новизни, актуальності та екзистентних переживань і втілилося у шедеврах світового значення.

Втім варто виділити ще один образ української жінки – образ козир-дівки. Чоловіча традиція, довший час зосереджена на трансляції духу та настроїв села, утворила специфічний збірний культурний образ української жінки, яка домінує над чоловіком – козир-дівки. Фізично сильна (б'є чоловіка), та доволі розумна (хитрістю здобуває те, що за суспільними мірками є чоловічою прерогативою), козир-дівка протиставляється образу чоловіка, який змальовується як п'яниця, нездара чи ледар. У примітках до п'єси „Бой-жінка" Г. Квітки-Основ'яненка подається саме таке протиставлення чоловічого та жіночого: „Потап – глупий ревнивий мужик. Дружина його – Настя – бій-баба. Вона хоче

відівчити його від ревнощів і для того переконати його, що якщо захоче обманути його, так йому від цього не врятуватись”.[92]

Протиставлення жіночого як сильного, та чоловічого як слабкого органічно вписується в картину сільського життя, де матріархальне посідало важливе місце у родинно-побутових відносинах. Тому образ козир-дівки розкривається у міжосібних стосунках, серед вузького кола людей, де жінка і проявляє себе. Відомі приклади козир-дівок знаходимо у творчості І.Котляревського („Наталка Полтавка”), І. Нечуй-Левицького („Кайдашева сім’я”), Г.Квітки-основ’яненка („Сватання на Гончарівці”, „Козир-дівка”, „Бой-жінка”).

Основною характеристикою козир-дівки залишається те, що вона виробляє свій простір до існування в межах родинного кола та відстоює власну позицію: позбавляється немилого нареченого, переконує оточення у доцільності шлюбу з кохання, влаштовує вигідне одруження дочці супроти її волі (козир-жінка як тиранічна мати), провчає чоловіків у зарозумілості.

Образ козир-дівки дуже суперечливий та нерозкритий в українській літературі. По-перше, синонімічним рядом, який характеризує постать козир-дівки, може бути: моторна, рухлива, сильна, дужа, кмітлива та ін., що найкраще підкреслює її фізичну активність (не сталість), завдяки якій вона прирівнюється до сутності чоловіка. Тобто маскулінні риси і далі постають як взірець, до якого вона дорівнялася. Тим часом, у творі неодмінно присутній чоловік з більш фемінними якостями, що втілюється у своєрідну інверсію ролей. Приклад силового впливу жінки найкраще зображено у Г. Квітки-Основя’ненка:

92 Квітка-Основ’яненко Г. Бой-жінка.– К.: Наукова думка, 1979. – В 7 т., Т. 2. – 554 с.

„Одарка (до Прокипа). Сиди, сиди собі там, мандрований цуцику! Та й гляди: ось тільки хоч ногою вийдеш, то не побоюсь гріха, битиму, кажу тобі, що битиму”[93], „Одарка (до Прокипа). Та хоч гріх, хоч і два, поб’ю я п’янюгу. // Ох, був колись чоловік, тепер спився з кругу! // Поб’ю тобі морду всю, хоч я тобі й жінка! // бодай лучше ісказивсь // Ох, бідна я жінка!”.[94] Домінування Одарки в сім’ї все ж залишається на рівні інтимних сімейних відносин з її чоловіком, бо суспільні звичаї не визнають такої статевої „підміни”. Дотримання звичаїв вимагає правильний розподіл ролей: „Прокип (подумав, важно). Ось що ми зробимо, хліб святий приньмаємо, доброго слова не цураємось; а щоб ви нас не порочили, буцімто ми пересиджуємо куниці, або красні дівиці, так ми вас повяжемо. Чи так жінко!

Одарка (весело й ласкаво). Роби як знаєш. Ти батько і нам усім голова; як скажеш, так і буде”.[95] Сплановане Одаркою весілля (сватання) все ж, для легітимності, повинно пройти за народним звичаєм, де чоловік вважається головою у родині.

У творі І. Нечуя-Левицького „Кайдашева сім’я” образом козир-дівки може служити Мотря. Вона молода і сильна жінка, вправно вобстоює власні позиції. Автор підкреслює важливість фізичної сили для такого образу. Змальовуючи вправність та силу Мотрі у роботі І.Нечуй-Левицький не раз описує її ноги: „Товсті литки стреміли, наче дві деревини”[96], натомість Мелашка змальована з фемінними рисами: м’яка, плаксива, добра і що відповідно, дуже тендітна: „ – Лавріне! – знов гукнула Кайдашиха. – Утри лиш носа своїй жінці. Он, бач, дядьки з носа виглядають, - вже кепкувала свекруха, дивлячись

93 Квітка-Основ’яненко Г. Сватання на Гончарівці. – К.: Наукова думка, В 7 т., 1979. – Т. 2. – 11 с.
94 Квітка-Основ’яненко Г. Сватання на Гончарівці. – К.: Наукова думка, В 7 т., 1979. – Т. 2. – 46 с.
95 Квітка-Основ’яненко Г. Сватання на Гончарівці. – К.: Наукова думка, В 7 т., 1979. – Т. 2. – 49 с.
96 Нечуй-Левицький І. Кайдашева сім’я. – К.: Наукова думка, В 2 т., 1986. – Т. 2. – 263 с.

на дитячі Мелашчині руки... Он бабляється з діжею до самого ранку, неначе дитина пічки копає".[97] Отже, фізична сила і кремезність тут також (як і у Г.Квітки-Основ'яненка) постають атрибутами козир-дівки. Слабким началом у творі є батько Кайдаш, п'яничка, який з часом втрачає авторитет у синів та невісток. Втрачає відчуття реальності через пияцтво, після чого взагалі перестає втручатися у сімейні справи.

Варто звернути увагу на твір М. Пимоненка „Ярмарок", та порівняти образи. Художник змальовує дужу веселу та впевнену в собі молодицю, яка допомагає чоловікові напідпитку, та літню сварливу жінку (імовірно дружину чоловіка), яка привселюдно лає його. Дві жінки – молода, красива, сильна та стара, сварлива утворюють і отримують на полотні домінантні позиції. Молодиця веде п'яничку попідруки (керує ситуацією), літня жінка наздоганяє з докорами позаду (ніби переслідує чоловіка). Такий колективний образ української жінки у М. Пимоненка відтворює матріархальне начало в українській культурі.

Образи козир-дівки, представлені у багатьох творах, утворюють чітке співвідношення: козир-дівка – слабкий чоловік, тому з цієї позиції швидше варто розглядати образ Кайдашихи, а не Мотрі. Саме Кайдашиха керувала Кайдашем та двома синами і підпорядкувала собі весь сімейний простір. Невістка Мотря, як показано у тексті, рахувалася з думкою свого чоловіка, і після адаптації у свекрухи, керувала лише нею (Кайдашиха, як літня жінка визначилась як слабша перед Мотрею) та Мелашкою (завідома слабшою жінкою). Мотря не приховує своєї сили, натомість Кайдашиха відчуває безвихідь: „ - Коли б мені господь поміг // Свекрухи діждати! // Заставила

97 Нечуй-Левицький І. Кайдашева сім'я. – К.: Наукова думка, В 2 т., 1986. – Т. 2. – 216 с.

б стару суку // Халяндри скакати. // Скачи, скачи, стара суко, // Хоч на одній ніжці, А щоб знала, як годити // Молодій невістці... Мотря співала на злість свекрусі голосно на всі сіни. Двері були одчинені. Кайдашиха зачинила двері з притиском, а Мотря ще голосніше гукала..."[98] Звідси помітно, що образ козир-дівки постає не як образ цілісної особистості, а як образ, який контрастує, вивищується завдяки слабкостям інших.

По-друге, образ козир-дівки як очоловіченої, наближеної у поведінці і правах до чоловіка жінки притаманний виключно чоловікам-письменникам. Особливості козир-дівки, які розкриваються через її фізичну дужість та вміння опановувати ситуацію, не можна прирівнювати до психологізму у змалюванні сутності маскулінізованої жінки у творчості письменниць. Для прикладу, андрогінність гуцулки з твору „Некультурна" О. Кобилянської розкривається не через її домінантну позицію до інших, (яку б вона мала постійно демонструвати), а як цілісність, неменшовартісність, не конфліктність (!) її сутності, що і виділяє її серед жінок. Маскулінна поведінка Доротеї з твору „Кам'яний господар" Л. Українки розкрита не через інверсію ролей, а як новий культурний простір людської особистості.[99]

По-третє, образ козир-дівки, який лобіюється авторами як доказ матріархальних відносин в українській родині, не розкривається як домінантний за межами родини, у суспільних відносинах. Це підкреслює маргінальність постаті козир-дівки, чий приватний простір обумовлений чіткими межами родинного кола. Для прикладу можна привести образ Мотрі з „Кайдашевої сім'ї". Мотря запровадила власні

98 Нечуй-Левицький І. Кайдашева сім'я. – К.: Наукова думка, В 2 т., 1986. – Т. 2. – 197 с.

99 Чорній С. Дон-Гуанівський мотив: Тірсо де Моліна, Олександр Пушкін, Леся Українка // ЗНТШ. Серія: Філологічна секція. Т. CCXXIV. – 1992. – 127с.

стосунки у сім'ї на що приставав Карпо. Вона два рази відділяла від свекрів хату, вела бійки, сутички, та своєю надмірною активністю заполонила увесь внутрішньо-побутовий простір. Натомість Карпо, більш врівноважений і розсудливий чоловік, дещо залишався поза цим простором, уособлюючи не-родинний, суспільний світ. Втім, простір буття Мотрі обмежений хатою, тому вона, не дивлячись на свої норови, усе ж залишається меншоправною і розуміє це: „ – Піди посип перцем своїй матері в носі та в роті, - верещала Мотря.

- Та й бриклива ж ти, Мотре, хоч я тебе колись любив за той перець. Вже дуже наперчила!

- Бий тебе сила божа, ледащо! – крикнула Мотря, кидаючись до Карпа.

- Одчепись, бо як пхну, то й перекинешся! – промовив спокійно Карпо, скоса подивившись на Мотрю й насупивши брови.

Мотря оступилась".[100] Виникає думка, що образ невістки Мотрі як козир-дівки існує з підтримки та завідома Карпа, який використовує норови Мотрі для становлення себе як сім'янина (що для чоловіка є тотожне становленню у громаді).

По-четверте, образ козир-дівки як позитивне явище в літературі часто перегукується з образом тиранічної жінки. Для прикладу, у творі Г. Квітки-Основ'яненка „Сватання на Гончарівці" козир-жінка, моторна та весела молодиця, яка „виховує" свого чоловіка, одночасно змальована як тиранічна мати, яка примушує дочку одружитися з багатим нездарою. У п'єсі „Вояжери" зображено деспотичну дружину, яка керує своїм чоловіком: „Степаніда Іванівна. Ви не повинні нічого не хотіти, не бажати. Ваша справа мовчати й слухати,

100 Нечуй-Левицький І. Кайдашева сім'я. – К.: Наукова думка, 1986. – В 2 т., Т. 2. – 269 с.

й турбуватися про вигоди та спокій вашої дружини та дочки. Йдіть же”[101]. Межа між позитивним образом козир-дівки, хоч і злої матері, та негативним образом тиранічної жінки часто зосереджена у відмінності між приватним та публічним просторами домінування жінок. Козир-дівка домінує лише в межах родини, не виносячи свого негативного, принизливого ставлення до чоловіка на загал. Вона ніби утворює матріархальний осередок у родині, за межі якого не виходить, тоді як тиранічна дружина демонструє суспільству своє зверхнє ставлення до чоловіка, чим порушує статеву субординацію та перетворюється на негативний персонаж, не залежно від позицій чоловіка. Можна зробити висновок, що дещо комічний образ козир-дівки, яка б’є, сварить та керує чоловіком, представлений як інверсія ролей та обмежений сімейним простором, є маргінальним образом у патріархальному суспільстві, який межує з негативним образом сварливої, тиранічної жінки, та не може розкрити символічне й ціннісне значення матріархального.

101 Квітка-Основ’яненко Г. Вояжеры.– К.: Наукова думка, 1979. – В 7 т., Т. 2. – 142 с.

РОЗДІЛ 2

СПОГЛЯДАННЯ ЖІНОЧОГО ТІЛА

Чоловічий погляд на жіноче тіло

У європейській культурі, як засвідчує література XIX ст., вкорінюється думка про відмінність між чоловіком та жінкою як представниками різних статей, які не можуть з однаковою відвертістю демонструвати та досліджувати власне тіло. Констатування принципової відмінності між тілесністю чоловіка та жінки, на думку С. де Бовуар, дозволило довгий час розглядати тілесність жінки як другорядну, „гріховну" у порівнянні з чоловічою. Чоловічий, патріархальний погляд на жіноче тіло раціоналізував функцію дітородження до єдино-можливого та дозволеного процесу пізнання жінкою своєї тілесності. Жінка, яку суспільство сприймає як фактор продовження роду повинна бути без будь-якого „тілесного досвіду". У шлюбі плотські стосунки стають обов'язком, накинутим на подружжя суспільством, а бажання і вдоволення відходять на другий план.[1] Жіноче тіло сприймається як капітал, який дозволено експлуатувати собі на користь, а статевий акт – як послуга, а не процес дослідження чуттєвої сфери. Тому, саме соціальне значення жіночого

1 Бовуар С. де. Друга стать. – К.: Основи, 1995. – У 2 т., Т. 2. – 20 с.

тіла, на думку Л. Таран, а не його біологічні властивості, спричинилися до „вторинності" жінок, їхньої залежності і підпорядкованості чоловічим цінностям.[2]

У європейській духовній культурі XIX – поч. XX ст., представленій насамперед чоловіками-митцями жіноча краса, зовнішній вигляд жінки розкривався здебільшого для трансляції соціальних очікувань жінки. Головні героїні творів – це переважно красиві жінки, що використовують свою вроду як єдиний засіб для досягнення мати. Натомість, жінки-письменниці XIX – поч. XX ст. змальовують головних героїнь з невиразною зовнішністю. Таке сприйняття жінки повинно зменшити тиск від очікувань патріархального суспільства, яке сприймає жінку як об'єкт бажання, та дозволити їй розкрити свої здібності. Вийняток становлять лише деякі твори, в яких тілесна краса героїні відіграє вирішальне значення у житті, бо стає невід'ємним компонентом її творчого іміджу.

Проблема формування ставлення до жінки у чоловічій писемній традиції залежить від розуміння біологічної функції тіла – дітонародження. Якщо домінуючим образом постає образ жінки-матері, то змальовані митцями постаті жінок стають дещо позбавленими еротично-естетичного споглядання. Прикладом є тенденція ставлення до жінки як до жінки-матері та до жінки-трудівниці у сер. XIX ст. у чоловічій візії. В „індустріальних романах", представлених творами Ф.Тролоппа, Ч.Діккенса, Б.Дізраеллі, Е.Золя жінка-матір постає як берегиня культурно-ціннісного спадку нації. Виникнення благочинної діяльності як сфери зайнятості жінки середнього та вищого прошарків трактується як різновид опіки, в контексті становлення

72 Таран Л. Жіноча роль // Сучасність. – 2005. – № 7-8. – 129 с.

жіночого начала у материнстві. Втім з середини XIX ст. у європейській традиції починають з'являтися твори, у яких не констатується, що материнство є найкращим виявом сутності жінки, а досліджується всі суспільні передумови формування образу хорошої та поганої матері, тобто естетичне сприйняття жінки поєднується з етичним.

Проблема трактування тілесності жінки розкривається й в контексті віднаходження межі між соціальним та приватним у її житті. Французький письменник Гі де Мопассан у творі „Пампушка" іронічно розкриває подвійні стандарти у суспільстві до трактування тілесності жінки. У поєднанні тілесної розпусти і духовної цілісності і патріотизму, що так бракує державі в умовах війни, суспільство добачає лише тілесну розпусту. Шановані світські пани, які потрапляють у один екіпаж з повією, трактують її постать виключно з позиції її тілесної гріховності, що дає їм право приховати власну духовну аморальність. Втім, якщо порівняти постаті повії Гі де Мопассана та головної героїні П. Мирного з твору „Повія", зрозуміло, що П.Мирний певним чином, також сповідує ідею гріховної тілесності своєї героїні. Повія Г.Мопассана не приховує свого ремесла, та не соромиться його, оскільки розуміє присутність подвійних стандартів у суспільній моралі. Вона представлена читачу як особа зі сформованими моральними якостями. Натомість повія П. Мирного стає заручницею обставин і тому іде таким шляхом. Це не є її свідомий вибір. Втім вона позбавлена будь-якої громадянської позиції.

Ірландський митець О. Вайлд також цікавився проблемою подвійних моральних стандартів у суспільстві щодо розуміння призначеня жінки. У творі „Віяло леді Віндермір" прослідковано як один необережний крок

(у даному випадку – збіг обставин) може зруйнувати всі духовно-ціннісні надбання подружньої пари. І лише жінка, яка пережила переоцінку цінностей, розуміє, що відносини у суспільстві між чоловіком і жінкою базуються не на взаємній довірі і розумінні, а на суспільно-узгоджених моделях поведінки, руйнація яких призводить до реформування людських відносин. Письменник акцентує, що лише зв'язок матері і дитини – це істинне почуття, яке не можна випробовувати моральними провокаціями. Тому жінка, яка покинула свою дитину, радить: „ навіть якби він хоч би й тисячу розів зрадив вас – усе одно ви повинні залишитися зі своєю дитиною. І якби він брутально повівся з вами – ви повинні залишитись з дитиною. І якби він був жорстокий до вас – ви повинні залишитись з дитиною".[3] Знову ж таки, материнство визначається як домінантне явище в існувані жінки, втім, О. Вайлд вніс особливий акцент у материнство – не як суспільний інститут, обов'язок жінки перед державою чи чоловіком, а як особливий, інтимний світ, у якому не будуть діяти суспільні стандарти. Посвята себе дитині, (а не чоловікові), на думку героїні О.Вайлда, дає жінці можливість реалізуватися як цілісній, незалежній особистості.

У творі Г. Флобера „Пані Боварі" особливо яскраво продемонстровано увагу до тілесності жінки. Конфлікт у світогляді головної героїні Емми змальовано через зміни, які відбуваються у зовнішньому вигляді та сприйнятті себе в залежності від соціальної ролі, яку вона виконує. Материнство стало чи не основною перешкодою у її становленні. Біологічний процес виношування та народжування дитини вразив Емму своїм обмежуючим впливом на життя жінки. Прагнення народити сина було викликане небажанням народжувати дочку, яка у

3 Вайлд О. Віяло леді Віндермір. – Харків:Фоліо, 2006. – 273 с.

свій час також повинна б була пережити такий процес. Втім таку позицію щодо материнства автор розкриває як частину сформованого світогляду Емми щодо необхідності подолання фемінного як обмежуючого жінку фактору. Флобер розкриває цей процес її боротьби вже від початку знайомства з Шарлем. При першій зустрічі Шарля та Емми вона, як зазначає дослідник творчості Г.Флобера Д.Феста-Маккормік, „розкрила себе в домашньому амплуа”[4] як молода тендітна дівчина, яка одразу сподобалася пану Боварі: „по-справжньому красиві у неї були очі; карі, вони здавалися чорними через вії і дивились на вас в притул з якоюсь прямодушною сміливістю... Її шия виглядала з білого відкладного комірця. Тонка лінія прямого пробору, що ледь помітно підіймалась догори відповідно до побудови черепа, ділила її волосся на два темних бандо...”[5] Таке жіночне зображення Емми створювало образ домашнього затишку, чого було позбавлене подружне життя п. Боварі з його дружиною, (яку автор продовжує називати вдовою). Вдова, з якою одружився Шарль Боварі, позбавлена будь-яких фемінних якостей. Її зовнішність є втіленням не жіночних рис: „вдова була кістлява, зубаста, взимку і літом носила коротку чорну шаль, кінчики якої звисали у неї між лопатками; свій скелет вона, як у чохол, ховала у плаття, настільки короткі, що з-під них виглядали литки в сірих панчохах, зверху на яких навхрест були зав’язані стрічки від її величезних туфель”.[6] Протиставлення дівчини Емми та вдови-дружини п. Боварі показує суспільні очікування щодо притаманних для вибору дружини рис. Зовнішній вигляд стає імовірним індикатором чеснот жінки. Емма,

4 Festa-Mccormic D. Emma Bovary’s Masculinization: Convention of Clothes and Morality of Conventions. – Holmes and Meier Publishers, 1980. – 223 p.

5 Флобер Г. Госпожа Бовари.– М.: Камея, 1992. – 18 с.

6 Флобер Г. Госпожа Бовари. – М.: Камея, 1992. – 20 с.

на думку п. Боварі, повинна була стати хорошою матір'ю та дружиною. Однак, Г.Флобер розкриває несприйняття Еммою своєї ролі та процес подальшої маскулінізації її поведінки через весільне вбрання, яке не було зручне Еммі: „Занадто довге, воно торкалось землі; час від часу вона зупинялась, підбирала його й обережно знімала колючки, затягнутими у рукавички пальцями..."[7] Задовге плаття, що ніби повинне було закривати взуття, мало на меті видовжити ріст, тобто, позбавити Емму цієї статевої відмінності.[8] Бажання прикрити невеличні стопи символізувало замкнутість, невпевненість нареченої, оскільки у стосунках з Леоном (де вона провадила чоловічу роль), Емма часто акцентувала увагу на своїх босих ногах як еротичному компонентові їхнього спілкування. Маскулінізація образу Емми підсилюється в залежності від інверсії ролей, які вона виконує. Флобер дещо деталізує її гардероб, звертаючи увагу на появу таких речей, як великий овальний капелюх, краватки, чорне плаття, яке видовжувало її стан, чоловічий костюм. Таке зовнішнє „очоловічення" Емми є реакцією на самозаперечення себе як жінки. Флобер оточує Емму (окрім прислуги та матері-Боварі) чоловіками, які посідають певне місце у суспільстві: це чоловік Емми – Шарль, аптекар п. Оме та священик, до якого за порадами зверталася Емма. Однак саме вони (на відміну від коханців Емми – Рудольфа та Леона), бачили в ній лише матір та дружину, та дозволяли собі мовний сексизм у висловлюваннях. Флобер наводить приклади суспільно-патріархального ставлення до жінки як до істоти, до якої чоловіки мають впроваджувати обмежувальні заходи. Аптекар припустив, що деякі запахи впливають на жінок і чоловіків дещо по-різному,

7 Флобер Г. Госпожа Бовари. – М.: Камея, 1992. – 27 с.

8 Festa-Mccormic D. Emma Bovary's Masculinization: Convention of Clothes and Morality of Conventions. – Holmes and Meier Publishers, 1980. – 226 p.

тобто жінки до них більш чутливі, бо ”вони ж слабші за чоловіків”[9], після чого перевів розмову на вплив ліків на тварин. Чоловік переконаний що „нервова система у жінок набагато чутливіша за нашу *(тобто чоловічу)*”[10], оскільки не хотів бачити справжню причину переживань Емми – від'їзд коханця. Священик, у розмові про мистецтво зауважив: „вже те, що люди різної статі збираються в дивній будівлі, облаштованій за останніми віяннями світських мистецтв…”[11]

Потребою у запереченні своєї статі, стало патріархальне ставлення до жінки, яке унеможливлювало інтеграцію у суспільство нарівні з чоловіком. Тому привнесення елементів чоловічої культури у власне життя мало на меті (як і у випадку перенесення замкового життя у власне помешкання) візуально створити очоловічений образ жінки. Неспроможність Емми реалізувати власну мрію про поєднання чоловічого і жіночого у її житті розкрилось у ставленні до дочки, яка не лише не допомогла б матері розкрити чоловічі якості (якби був син), а й сама приречена страждати у жіночому тілі. Думаючи про сина, вона переносила на себе його свободу: „чоловік хоча б вільний: йому доступні всі пристрасті, всі чужі краї, він вільний долати перепони, насолоджуватися найнедосяжнішими насолодами… жінка перебуває між двох вогнів: між слабкістю своєї плоті та тягарем закону. Її воля ніби вуаль її капелюшка, що тримається на шнурівці і тріпоче від найменшого вітру…”[12] Не спромігшись змінити суспільство, яке не розуміло її прагнень, вона поєднала у зовнішньому вигляді елементи чоловічих та жіночих деталей одягу, що допомагало їй почуватися цілісною.

9 Флобер Г. Госпожа Бовари. – М.: Камея, 1992. – 176 с.
10 Флобер Г. Госпожа Бовари. – М.: Камея, 1992. – 105 с.
11 Флобер Г. Госпожа Бовари. – М.: Камея, 1992. – 184 с.
12 Флобер Г. Госпожа Бовари. – М.: Камея, 1992. – 78 с.

Ставлення до тілесності жінки у європейській візії формувалась переважно через визначення материнства як основного покликання жінки. Втім, саме трактування материнства змінилося від сприйняття його як біологічної функції організму жінки до визначення важливості духовно-ціннісного елементу у спілкуванні матері і дитини.

Материнство є визначальним елементом трактування тілесності жінки і в українській культурі. Українська духовна культура XIX – поч. XX ст. представлена численними митцями-літераторами – Т.Шевченко, П. Мирний, Г. Квітка-Основ'яненко, І.Нечуй-Левицький, С. Васильченко, А. Свидницький, С. Воробкевич, П. Грабович, Л. Мартович, В Стефаник, Я.Щоголів, М.Коцюбинський, В. Винниченко, І.Франко, М.Яцків, О.Маковей, В.Домонтович, І.Антоненко-Давидович та ін., дозволяє зображення жіночої тілесності поділити на два напрями: змалювання тіла жінки в контексті традиціоналізму та у модерністичному ракурсі. Саме перехід від традиціоналізму до модернізму, який відбувся наприкінці XIX – поч. XX ст., наблизив розуміння проблеми сприйняття жінкою своєї тілесності чоловіками-письменниками до позицій письменниць. Письменники-традиціоналісти схильні підкреслювати етичне навантаження краси, яка була індикатором внутрішнього світу жінки: „жіноче тіло, побачене чоловічим поглядом, в українській прозі дев'ятнадцятого століття то демонізується, як у Гоголя, то ототожнюється з божественним творінням, з мовчазною й незбагненною природою, як у Нечуя-Левицького та Панаса Мирного".[13] Краса дівчини засвідчувала її позитивну налаштованість до світу та, відповідно, слухняність до

13 Агеєва В. Жіночий простір. – К.: Факт, 2003. – 113 с.

приписів суспільства, і навпаки, незвична зовнішність виділяла дівчину, не як особливу, а як антисоціальну особу. У творах І. Нечуя-Левицького, метра українського традиціоналізму, у зовнішньому описі відчувається позитивна чи негативна налаштованість до героїні: “підборідочок у неї був невеликий, кругленький, як волоський горішок. Темно-русі брови лежали низько, над самими очима. Сині невеличкі очі світились тихо-тихо, як підіймала вона віка. Тільки вона все спускала очі вниз, все неначе щось думала”.[14] Врода та вбрання дівчини у простоті та барвах гармоніювала з природним середовищем села. Такий лірично-романтичний опис зосереджує увагу на характері людини, який читач відчуває з позитивно-налаштованого опису героїні. Однак використання таких порівнянь як: „брови були високі й на кінчиках дуже тоненькі, як шнурочки”[15], “як терночок, чорні швидкі очі”, “на смуглявих щоках грав румянець, немов тая рожа”, “червоні губи цвіли червоним цвітом півонії”[16] призводить до деперсоніфікації образу дівчини, вона постає як частина природи, у образі квітки, куща, трави. В. Агеєва зауважила, що таке перенесення „природної краси” на зовнішність дівчини змінюється відповідно до місця проживання дівчини – села чи міста. Якщо краса Василини з твору „Бурлачка” передається через живі квіти, які оточують її у селі, то Марта з роману ”Хмари”, мешканка міста, оточена вже штучними квітами, які є сурогатом живих, як і місто, яке не може вповні відтворити народний дух села.[17] Ставлення до міста яке не розкривається як культурний чи інтелектуальний осередок, довгий час зберігається у творах письменників як негативне протиставлення селу,

14 Нечуй-Левицький І. Бурлачка. – К.: Наукова думка, 1986. – У 2 т., Т. 2. – 37 с.
15 Нечуй-Левицький І. Бурлачка. – К.: Наукова думка, 1986. – У 2 т., Т. 2. – 142 с.
16 Нечуй-Левицький І. Бурлачка. – К.: Наукова думка, 1986. – У 2 т., Т. 2. – 38 с.
17 Агеєва В. Жіночий простір. – К.: Факт, 2003. – 114 с.

де концентрується духовна сутність нації.

Подібний прийом ототожнення етичного та естетичного у зображенні жінки у творчості В.Тропініна, видатного митця, який до 1825 р. жив і творив в Україні, відзначають В. Рубан, Ю. Белічко, А.Ізотов. Гармонізація вродливої зовнішності героїні з позитивними рисами натури спрощує образ, позбавляючи його психологічного навантаження. В.Рубан відзначив цей прийом, як „примітивну рису творчого методу Тропініна".[18] Його відомий твір „Дівчина з Поділля" розподіляє увагу глядача на елементи національного в образі дівчини „уважно змальовує типову подільську сорочку, коралі на шиї, дівочий головний убір... Обличчя відзначається гармонійною красою та національною типовістю".[19]

Якщо у І. Нечуй-Левицького зовнішня краса дівчини ототожнює її з „матір'ю-природою", то дослідження дівчиною власної зовнішності чи тілесної краси є першим покликом до розкриття її моральної зіпсутості – „не природності". Цікаво, що опис гріхів, скоєних жінками у творчості традиціоналістів, зводиться лише до тілесного гріха: переступи, перелюби, вбивство небажаної дитини, проституція. Дослідження дівчиною власної краси вже розцінюється як небажані порухи, що можуть призвести до незворотного. Дзеркало часто використовується як індикатор моральності дівчини. Його присутність у помешканні, чи цікавість дівчини до нього сприймається як її гріховність. Загалом, саме з дзеркала змальовується моральне падіння героїні. П. Мирний у творі „Повія" та І. Нечуй-Левицький у творі „Бурлачка" аналогічно змальовують наряджання дівчат біля дзеркала. Вони, побачивши свою красу, зрозуміли, який вплив мають на чоловіків, що і призвело до їхнього

18 Рубан В. В. Український портретний живопис першої половини XX ст. – К.: Наукова думка. 1984. – 112 с.
19 Белічко Ю., Ізотов А. Палітра століть. – К.: Балтія-друк, 2006. – 75 с.

„гріхопадіння": „Василина й собі не втерпіла: вскочила в кабінет і заглянула в кругле дзеркало в срібних рамах, що стояло на столі. Вона глянула на свої очі, на квіти на голові і засміялась сама до себе. Осміх був такий дивний, зуби такі білі та дрібні, що Василина трохи не скрикнула:

- Ой гарна ж я, гарна! Брови мої, як шнурочки, очі, як терночок! Ой боже мій, яка я гарна. Он чого панич так чіплявся до мене!"[20] Однак, І.Нечуй-Левицький виділяє фактуру відображення, яка також символізує ступінь зіпсутості героїні. У творі „Бурлачка" зображено дві поверхні, що відображають зовнішність: воду – як сільський різновид дзеркала та саме дзеркало як елемент інтер'єру салону. Краса дівчини Василини у дзеркалах панича зображується з певним відтінком усвідомленої сексуальності, що у автора є неприпустимим для молодої дівчини. Дзеркало у панича є штучним, до певної міри, мертвим відображенням, на відміну від води, яка як частина природи, більш „природно" здатна повторити дівочу красу: „Для неї здавалось, що вона бачить у дзеркалі якийсь чудовий кущ, ввесь в квітках, од верху до самого низу".[21] Натомість у ставку вона бачить вже не своє природне відображення, а форми дзеркала панича. Автор показує зіпсутість героїні через її прирівняння ставка (проекції чесного життя сільської дівчини) до панського дзеркала (розпусного життя): „Ті пишні зелені береги здавались для неї рамами, тиха вода стояла, неначе блискуче скло. Вона неначе вгледіла свою гарну вроду, свій осміх..."[22] Василина стає покриткою та топить у ріці власну дитину. Відтоді вона не бачить свого відображення у воді. Вода втратила для Василини властивості відтворення зовнішності, оскільки дівчина зруйнувала

20 Нечуй-Левицький І. Бурлачка. – К.: Наукова думка, 1986. – У 2 т., Т. 2. – 31 с.
21 Нечуй-Левицький І. Бурлачка. – К.: Наукова думка, 1986. – У 2 т., Т. 2. – 29 с.
22 Нечуй-Левицький І. Бурлачка. – К.: Наукова думка, 1986. – У 2 т., Т. 2. – 33 с.

своєю поведінкою родинно-побутовий устрій.

А. Свидницький у творі „Люборацькі" подібно до І.Нечуя-Левицького зображає дзеркало як елемент розбещеності, несмаку та вульгарності жінки. Дзеркало необхідне лише для того, щоб слідкувати за зовнішністю, що є початком гріховного шляху жінки.

Поєднання етичного і естетичного стає основним елементом визначаючим очікування традиціоналістів. Така категоричність у збереженні морального образу, нажаль, акцентована лише на тілесному досвіді жінки, залишає поза увагою основні соціальні та сімейно-побутові проблеми часу. Наступне покоління письменників значно змінило акценти. М.Тарнавський, літературознавець і культуролог вказує, що український модернізм на своїх початках намагався відмежуватися від попереднього стилю та заперечуючи етнографізм, народну мораль, реалізм сільського життя як єдине джерело формування культури. Дослідники модернізму Т. Гундорова, С. Павличко, В. Мазепа вказують на естетизацію та інтелектуалізацію літератури. Зокрема інтенсивно розглядалася проблема модерністичної візії міста як відречення від заскнілості села та дослідження впливу міста на моральність людини. Вже від поч. ХХ ст. місто представлене читачеві у перспективі здобуття нового. У такому протиставленні хорошого і поганого, природного і штучного, невинного і гріховного і зображається духовний світ людини. Натомість у живописі на поч. ХХ ст. спостерігається тенденція повернення до духовності села, як першоджерела формування ціннісно-культурної картини світу. Зокрема О.Новаківський, І.Труш, О. Кульчицька у своїх доробках розкрили необхідність сучасної урбанізованої людини звернутись до культурних традицій села, як першооснов буття людини: „в основі цього руху були

закладені патріотичні ідеї, бо в очах молодих художників селянин, тісно пов'язаний з релігією та землею, став символом усього народу.[23] В.Овсійчук, досліджуючи творчість О. Новаківського, розкриває зміст циклу творів присвячених дружині Ганні. О.Новаківський малював портрети дружини-селянки, моделюючи з неї нові образи жінки, в якій все важче впізнати риси простої селянки – „Ануська в білому", „Заслухана. Портрет дружини", „До байки. Ануська", „Ануська", „Дружина в півоніях". Втім якщо у циклі портретів дружини розкривається естетична модифікація образу жінки, то в циклі творів „Пробудження" поряд з естетизацією образу дівчини прослідковується національно-патріотичний аспект. Л. Волошин, шукаючи відповіді на питання, чи є образ дівчини з циклу „Пробудження" метафоричним образом України, вказує, що: „у перших задумах цієї композиції художник підіймає суто філософську, екзистенційну проблематику. Він захоплюється ідеєю створити образ ранньої юності, яка щойно пробуджується до повноти зрілого, дорослого життя".[24] Але вже в пізніших доробках „ця ідея знайшла яскраво національне образне втілення".[25] В останніх картинах О.Новаківський намагається створити образ народження нового мистецтва в основі якого лежать патріотичні та духовні цінності села.

О. Кульчицька також звертається до образів села і сільського життя. Ліногравюри „Колонізація", „Селянське повстання" відтворюють динаміку та експресію людини, яка поєднує своє життя з землею.

Втім у літературній традиції на поч. XX. ст. все ж залишається вкраплене поєднання естетичного і морального у образі жінки. Український письменник-модерніст М.Яцків символізує жіноче тіло, підкреслюючи

23 Овсійчук В. Олекса Новаківський. – Львів: ІНУ НАН України, 1998. – 43с.
24 Волошин Л. Олекса Новаківський „Пробудження". – Львів: Кольорове небо, 2005. – 8 с.
25 Волошин Л. Олекса Новаківський „Пробудження". – Львів: Кольорове небо, 2005. – 10 с.

його божественність чи демонічність. Дівчина з твору "Серп", яка обстоює свою честь вбивством нападника, уподібнюється богородиці: "Була це росла дівчина, стрункa, як ялиця, коса руса, очі задумливі… Десь бачив я в церкві образ: свята діва тримає білу квітку в руці, а над головою світло ясніє. Той образ і Варка з серпом на голові отак і переплітаються".[26] У "Серпі" дівчина, що своєю працьовитістю, чистотою і щирістю втілює образ жінки-матері і богородиці, серпом вбиває гвалтівника. Позитивнй образ дівчини підкреслився її подібністю до богородиці, тоді як негативний образ уподібнюється до чогось диявольського, нелюдського, і передається через жіночу сексуальність. Для прикладу, у творі "Боротьба з головою", "мачуха була статна, завертоока, ясне волосся, грішні груди, тонкий голос. Сонна і лінива, як кішка. Тіло заглушило душу, як це звичайно буває у жінок паразитного виховання".[27] Мачуха, на відміну від святості матері для сина, постає як еротичний образ, який спокусив і підневолив батька. Її жіноча привабливість проявляється у керуванні батьком і викликає перші агресивні порухи сина.

Еротизація жіночого тіла часто з'являється у творах М. Яцківа. Він дещо перебільшено описує милування героїнь у дзеркалі як виплеск їхньої хтивості, який розкривається через споглядання ними власної сексуальності. За допомогою дзеркала автор виділяє основні риси героїнь – хтивість, вульгарність та біологічну сутність жінки. Подібно до Іполита В. Домонтовича з твору "Дівчина з ведмедиком", головний герой Криса з твору „Блискавиці" губиться у виборі між трьома жінками кожна з яких представляє свій характерний тип. Акцентуючи увагу саме на інтимних відносинах з

26 Яцків М. Ю. Вибрані твори // Серп. – К.: Дніпро, 1973. – 62 с.
27 Яцків М. Ю. Вибрані твори //Боротьба з головою. – К.: Дніпро, 1973. – 108 с.

жінками, автор досліджує відмінність між дружиною та двома подругами. Дружина як емансипована жінка представлена у творі як поєднання друга та обслуги. Вона постійно у роз'їздах, а коли вдома, тоді пере, готує, прибирає та морально підтримує чоловіка. Героїня Альва подана через модерністську концепцію дослідження внутрішнього життя жінки як відмови від інтимності. Вона, на думку дослідника М.Тарнавського, зустрічається з Крисою, тому що не хоче з ним інтимності.[28] Образом хтивої жінки у творі є Ольга. Головний герой Криса поділяє їх на три типи: „цвіт, музика і груба кістка".[29] Ольга, яка характеризується як „груба кістка", розкривається виключно через свій фізіологічний потяг: „…Ольга, як людина без волі, без охоти до науки і праці, без змислу до самостійності, без почуття жіночої незалежної гідності, поверхова, брехлива, з непоборним половим гоном…"[30] Перед дзеркалом, наодинці з ним, розкривається її єство, неприховане за суспільною рафінованістю. Вона стає сама собою, а за допомогою дзеркала відтворює внутрішній діалог зі своєю хіттю: „Встала, скинула прожогом суконку і сорочку і ходила гола по покою. Станула перед дзеркалом, гладилася по бедрах, потім лягла на зелений, стрижений килим і качалась як пантера, аж сон зломив її".[31] У творі „Огні горять" автор за допомогою дзеркала підкреслює щирість думок і почувань героїні. Дівчина залишається одна, що дозволяє їй насолодитися красою власного тіла: „…в цілім домі не було нікого. Вернулася до покою й зачинила двері. Підійшла до дзеркала і скинула з себе сорочку. Стояла, як її мати на світ народила. Заложила руки на голову і витягнулася. Оглядала свої круглі, принадні

28 Tarnawsky M. European Influence in Ukrainian Modernist Prose // Canadian Slavonic Papers. – 1991. – V. XXXIV. – 140 p.
29 Яцків М. Муза на чорному коні // Блискавиці. – К.: Дніпро, 1989. – 456 с.
30 Яцків М. Муза на чорному коні // Блискавиці. – К.: Дніпро, 1989. – 477 с.
31 Яцків М. Муза на чорному коні // Блискавиці. – К.: Дніпро, 1989. – 476 с.

форми і цмокнула з утіхи.

- В театрі хлопці горіли, як я вбирала трикоти!"[32]

Хоча М.Яцків використовує дзеркало для розкриття „справжньої" суті жінки, прихованої від чоловіка, він все ж разом з читачем подекуди сам вдається до еротичного споглядання краси жіночого тіла. У нього дзеркало, як і у письменниць вікторіанської епохи, покликане розкрити приховане у жінці, хоча мета, задля чого вивільнюються у жінки певні негативні якості (і чому саме негативні?), залишається протилежною до вивільнення жіночої агресії у Ш.Бронте та Дж.Еліот. М.Яцків демонструє патріархальний погляд на жіночу сексуальність як на приховане та гріховне дійство, яке жінка театралізує, залишившись наодинці з дзеркалом.

В.Винниченко також досліджував зв'язок між зовнішньою красою жінки та її внутрішніми очікуваннями, але за життєствердні принципи людини бере не зовнішню красу, а духовну цілісність щодо морального вибору. Зовнішня краса може бути і перешкодою для розкриття індивідуальності. Краса втрачає своє життєдайне значення і перетворюється в елемент еротичного споглядання. В. Винниченко робить спробу показати, наскільки небезпечним є поєднання краси і добра: "Героїня „Базару" приміром, зізнається, що краса (скажемо так: тіло, жіночність) „зробили те, що я не можу бути вільною". Знищуючи таку красу як абсолют, Маруся прориває ться, оголяє свою людську природу".[33] Однак, знищивши красу, вона відчула, що люди перестають звертати на неї увагу, відкидаючи її індивідуальність. У конкуренції краси і чеснот тут перемагає краса, і ліквідуючи красу, чесноти не стають домінантними. Отже, краса стає всеохоплюючим мірилом

32 Яцків М. Муза на чорному коні // Огні горять. – К.: Дніпро, 1989. – 396 с.

33 Гундорова Т. Погляд на Марусю // Слово і час. – 1991. – № 6. – 20 с.

людської сутності. Окрім трансформації поняття краси, змінюється і ставлення до загальнолюдських принципів добра (які збігаються з біблійними заповідями). Доброчинність (як світогляд і суспільно-нормований принцип допомоги і незашкодження іншому) починає абсорбувати в себе елементи суспільно-часових тенденцій. Наприклад, добро як суще нівелюється під впливом вияву людиною певних емоційних переживань: кохання, помсти, материнського чуття, патріотизму та ін..

М. Коцюбинський став новатором, протиставивши важливість людських почувань та творчого начала, відокремивши у змалюванні тіло, зовнішність і духовні переживання. У творі „Цвіт яблуні" "митець, який втрачає єдину дитину… не може примирити почуття батька і письменника, у боротьбі двох „я" одне з них виступає суворим моральним суддею щодо іншого, але врешті гармонія і краса навколишнього світу, поклик творчості примиряє героя з неминучим, змушує сприйняти навіть і цю смерть як один із проявів закону життя".[34] В період хвороби дочки чоловік спостерігає за дружиною, яка втомлена від клопотів. Надворі розпочинається весна, період цвітіння і росту, що дисонує з атмосферою у домі. Чоловік зупиняє погляд на дружині, чиє молоде тіло, сповнене життям: „потому вона переводить очі на мене. Гарячі й темні од нічниць і тривоги, блискучі од сліз і гарні. Її чорне волосся, зав'язане грубим жмутом, таке м'яке і тепле. Все се я бачу. Я все се бачу. Я бачу її миле заплакане обличчя, її голу шию і злегка розхристані груди, звідки йде запашне тепло молодого тіла, і в той мент, коли вона лежить у мене на грудях і тихо ридає, я обіймаю її не тільки як друга, а як привабливу жінку".[35] Естетичне, чи швидше еротичне милування важко

34 Агеєва В. Жіночий простір. – К.: Факт, 2003. – 71 с.

35 Коцюбинський М. Цвіт яблуні. – К.: Наукова думка, 1974. – В 7 т., Т. 2. – 172 с.

усвідомити в такий трагічний момент, однак автор пояснює, що людина бореться вже не між красою і добром, а між красою і обов'язком.

В українському образотворчому мистецтві, зокрема у портретному живописі, з сер. XIX ст. розпочинається акцентація не лише на естетичному відтворенні у портреті, а й на внутрішніх рисах які передаються глядачеві: „В умовах активного зростання самосвідомості народу визріли нові критерії і цінності людини. При всій увазі до зовнішності, до виразу обличчя, до пози, до манери триматися, до костюма, незмінно зростає і роль внутрішнього, „душевного" фактору в портреті".[36]

В українській духовній культурі кін. XIX ст., представленій живописом, значне місце посідає образ жінки-трудівниці та жінки-матері. Це було зумовлено демократичним спрямуванням у творах митців, як протест проти тодішньої політичної ситуації, коли переслідувалося все українське. Відтоді змалювання селянського побуту і природи стає поширеним серед художників.

В образі жінки наприкінці XIX ст. возвеличується материнське начало, як символ народження, відродження, який вже на початку XX ст. отримує яскраво виражене патріотичне забарвлення. Цікавим доробком в контексті розкриття ціннісного значення жіночого є твіри Ф. Кричевського "Наречена" та Ю. Паньковича "Сільська мадонна". Я. Нановський, дослідник творчості Ю. Паньковича, зауважує, що митець поєднує образи простої жінки та Богородиці та зображає "цілком світськиі типи, без традиційних німбів чи атрибутів. Мадонна у вишиваній сорочці і червоній спідниці, на голові у неї біла хустина, що легко спадає

36 Рубан В. В. Український портретний живопис першої половини XX ст. – К.: Наукова думка. 1984. – 38 с.

на плечі, на шиї – багате намисто, таке, як носила тоді сільська жінка".[37] Образ жінки-матері розкрив ціннісне значення матріархального як креативного, об'єднуючого духовного чинника в контексті національного відродження.

Передаючи образ жінки-трудівниці, митці зосереджувались не на важкій праці сільської жінки, а на підкресленні її фемінних рис. Художники підкреслюють жіночість, легковажність, грайливість, материнську ласку, не акцентуючи увагу на рутинній роботі. Ю. Белічко та А. Ізотов передають, що у творі К.Трутовського „Жінка з полотном" виділяється образ жінки-матері у постаті жінки, яка збирається обробляти полотно: „В характеристиці картини доречні слова-поняття: молодість, краса, дитинство, родина. Твір є символічним образом, він не відображає конкретний трудовий процес..."[38] У творі „Білять полотно", знову ж, увага глядача зосереджена на грайливості дівчат, пластика рухів яких нагадує змалювання муз. Ріка та дерева підсилюють ліричність образів, відволікають увагу від основної мети дівчат – вибілювання полотна.

О. Новаківський, зображуючи жінку-трудівницю у творах „Бабине літо. Жінка з коровою", „Громадять сіно", „У купальний день", „На городі", „Купальники", „Жінка з дитиною", переслідував передусім поєднання внутрішньої сутності образу до його зовнішнього емоційного завершення.

Творчість М. Пимоненка багата на образи українських жінок. А зокрема, жінок під час роботи: "Жниця", „Дівчина з відрами" з картини „Біля колодязя", „Дівчина з Граблями" з картини „Збирання сіна на Україні", „Суперниці. Біля криниці".

37 Нановський Я. Й. Юліан Панькович. Нариси про життя і творчість. – К.: Мистецтво, 1986. – 30 с.
38 Белічко Ю., Ізотов А. Палітра століть. – К.: Балтія-друк, 2006. – 96 с.

У творі „Жниця” постає велич і краса української жінки під час збирання хліба. Сонце, що сідає позаду неї, підсвітлює і візуально збільшує її постать, що підкреслює поєднання її сили і жіночності, підносить велич жіночого начала.

Українська чоловіча традиція XIX ст. сформувала ставлення до тілесності жінки з позиції визначення домінантного образу жінка-матері. Втім вже на поч. XX ст. утворилось нове трактування – тіло жінки розкривається як еротичний об’єкт, тоді як біологічна функція дітонародження поступово втрачає свою важливість. Відбувається своєрідна трансформація образу матері.

Модерністичне бачення образу матері

Проблема інтерпретації архетипу матері в українській духовній культурі пов'язана з культурно-ціннісними змінами розуміння сутності материнства на зламі віків. Традиціоналістська концепція у ставленні до материнського, вибудувана у XIX ст. у творах І.Нечуй-Левицького, С.Воробкевича, Г.Квітки-Основ'яненки, П.Мирного, та ін., розкриває материнство/батьківство як владу „яка була запорукою стабільності патріархальної селянської родини, а відтак і всього світопорядку".[39] Саме мати, як представлення жіночого начала у доробках чоловіків-письменників, формувала культурно-ціннісний простір чоловіка. Відгомін такої позиції видно у формуванні домінантності материнського у О. Маковея. Головний герой вагається, кого треба рятувати з неволі: „За матір? ні, за жінку! Е, ні! за матір! А з хлопцем що?.."[40] Натомість негативний образ матері, частково переданий у творах, сприймається не як можливий поведінковий зразок жінки-матері, а в контексті замовчування невідповідної образу матері поведінки. Негативна поведінка матері передається через стереопитний образ мачухи, тещі, матері-зрадниці, яка і користується своєю необмеженою владою над сином.

У вужчому контексті мати як синонім опіки та ціннісної орієнтації своїх дітей сприяє їхній духовній ідентифікації. Тому дочки-сироти, чи такі,

39 Агеєва В. Жіночий простір.– К.: Факт, 2003. – 45 с.
40 Маковей О. Ярошенко. – К.: Дніпро, 1967. – 155 с.

що позбавлені материнського нагляду, неодмінно потрапляють у групу ризику: їх подальше життя складається як відхід від рідного культурного простору („Бурлачка" І.Нечуй-Левицького, „Повія" П.Мирного). Позбавлення материнського як контролюючого у житті людини у чоловічій візії представлене як неодмінний моральний занепад людини. Натомість у жіночій практиці відповідна ситуація розглядається як стартова незалежність людини, що у образі матері позбавлена тієї гальмуючої сили, закладеної у моральних пересторогах та традиціях. Героїні-сироти О.Кобилянської, М.Вовчок, Л. Українки позбавлені стереотипної гріховності жінки, і їхній вихід із початкового культурного середовища подається як розвиток особистості, пошук себе. І лише у модерністичному романі В. Підмогильного „Невеличка драма" у героїні Марти підкреслене її сирітство, що дає їй можливість бути незалежною. Дослідниця Н.Монахова вказує, що „Підмогильний надає їй статусу, радикально відмінного від інших героїнь роману: фактично чоловічого – адже вона сама себе утримує".[41]

На початку ХХ ст. у модерністичній візії починає формуватися нове бачення жіночого начала у чоловічій традиції. Трансформація архетипу матері дозволяє розкрити проблеми формування відносин „мати-син". Відтоді образ „земної" матері набирає суперечливої інтерпретації: відгомін образу матері-Богородиці поєднується з образом біологічної матері, яка сприймається як причина здобутків та невдач чоловіка. Саме у цьому контексті фемінне (жіноче начало – мати) та маскулінне (чоловіче начало – син) поєднані зворотнім зв'язком: домінація жіночого начала (матері над сином) трактується як демаскулінізація сутності сина, що

41 Монахова Н. „Невеличка драма" Валер'яна Підмогильного: парадокси тілесності. – К.: Факт, 2003. – 388 с.

призводить до його подальшої емоційної, культурної і політичної (!) дезорієнтації. Приклад домінантності, чи тиранічності постаті матері є у творах Л. Українки „У пущі", „Блакитна троянда", О.Кобилянської „Земля", „Вовчиха", „Царівна". Образ злої матері, мачухи, представлений як перешкода людині у вибудові власної ціннісної орієнтації. Натомість у чоловічій візії на поч. ХХ ст. відбувається акцентація саме на ціннісному значенні материнського та материнства у формуванні світогляду чоловіка

Жіноче тіло як еротичний образ коханої, чи як символічний – матері, переважно розглядається як джерело естетичної насолоди. М. Коцюбинський перший змалював образ матері, який відразливий сину не через її тиранічну сутність, що починає обговорюватися у літературі, а через огиду до її тіла як знакового доказу матріархального устрою, побутова жорстокість якого невідома чоловічому світу. У творі „Лист" посвята матері починається з першого листа сина до друга, де описує „поезію свят, чистого снігу й колядок, або про великоднє сонце, яким воно ніколи вже не буває на протязі року..."[42] Однак, люблячий син „приїхав на день раніше, ніж мене сподівались" і розуміє, що відчуває огиду і страх до матері і сестри, які, готуючись до його приїзду і великодніх свят, ріжуть тварин для приготування страв. Любов до матері стає якоюсь відстороненою, можливою лише на відстані. Він доторкнувся до втаємниченого матріархального простору, де давати і відбирати життя перетворюється у культ, тому син „підслуховує" „таємничі наради", що „велися в кутку", де „зрозумілими були тільки окремі слова: „порізати печінку... сточити кров... вимити кишки..."[43] Він бачить кров, що стікає

42 Коцюбинський М. Лист. – К.: Наукова думка, 1974. – В 7 т., Т. 3. – 228 с.
43 Коцюбинський М. Лист. – К.: Наукова думка, 1974. – В 7 т., Т. 3. – 230 с.

по ліктях в сестри, мертві кури і тельбухи – мати і сестра постають катами. Автор зображає зовнішність матері: чорні жорсткі руки, негарне зморщене обличчя. Ідеалізація сином образу матері, культ материнства постав у певних стереотипах: материнська любов, турбота, ніжність, віддача, а елемент жорстокості, (який є невід'ємною частиною сільського життя і побуту), перекреслив це символічне почуття. Кров і утилітарне ставлення до життя як до м'яса руйнують у сина міф про материнство. Піднімається питання про зміну концепції ідеальної матері на матір-людину. Цікавим видається той факт, що сам автор досить оригінально ставився до їжі і матеріалу для її приготування. Літературознавець С. Павличко у своєму дослідженні „Пристрасть і їжа: особиста драма Михайла Коцюбинського" робить порівняльний аналіз приватних листів письменника і оповідання „Лист", яке є „маніфестом зречення м'яса як символу насильства над беззахисною природою". [44] Для порівняння вона наводить опис білування акули та рибиластівки, яке письменник змальовує у листі до дружини. Це засвідчує про особливе ставлення до їжі і, зокрема, м'яса як проекції насильства у житті М. Коцюбинського, що є наслідком його власного неврозу та особистої драми.

У драмі В. Винниченка „Чорна Пантера та Білий Ведмідь" розкриваються суперечливі почуття жінки, яка повинна поєднати дві соціальні ролі: матері та дружини. Роль матері вимагає смиренності своїй долі, відданості дитині, терпіння та саможертовності, натомість виконання ролі дружини художника вимагає від неї підтримки, поділяння поглядів чоловіка, які у даному випадку суперечать з материнським інстинктом захисту дитини. Чорна Пантера повинна обрати, яку

44 Павличко С. Теорія літератури. – К.: Основи, 2002. – 521 с.

роль вона зрадить задля збереження іншої. Втім, чоловік, який надав шлюбу іншого ціннісного значення як забезпечення допомоги один одному будь-якою ціною, знівелював можливість Чорної Пантери реалізуватися у сімейному колі. Вона покидає чоловіка та дитину. Така поведінка, непритаманна жінці, (але вживана у практиці чоловіків), трактується як неприпустима, оскільки культурний дискурс доводить, що материнський інстинкт розкривається непомірно сильніше, ніж батьківський інстинкт. Чорна Пантера, покидаючи хворе немовля, показує чоловікові проекцію його поведінки неучасті у долі дитини. „Але розплата за це споневаження материнства приходить невдовзі. Помирає дитина, життя для Рити втрачає сенс, і вона позбавляє життя себе і чоловіка".[45] В.Винниченко показує, що ціннісне значення материнського є неодмінною складовою світогляду жінки, але соціально-побутові конфлікти, джерелом яких є неузгодженість, нерівний та подекуди принизливий розподіл ролей чоловіка та жінки, нівелює сакральність материнства та батьківства.

Натомість С. Тудор оспівує жіночу тілесність саме у її біологічному прояві – через материнство. Жінка-Марія постає у нього перевтіленням образу Богородиці, яку суспільство не може розгледіти через її антисоціальний статус як ув'язненої, покритки, жебрачки. Два твори „Молочне божевілля" та „Марія" передають вражаючу силу материнського інстинкту. Пошук роботи для вигнаної покритки постійно завершується домаганнями чоловіка та іншими непристойними пропозиціями. Еротичний образ дівчини, змальований С.Тудором, представляється як негріховне, пустотливе, спокусливо-наївне у жіночому началі: „Спала Марія неспокійно. Паленіла крізь сон, поверталася, блукала по грудях гарячими долонями.

45 Агеєва В. Жіночий простір. – К.: Факт, 2003. – 60 с.

Сміялася лоскітно”.[46] Реабілітація тілесного гріха Марії („Марія”), яка стає покриткою, здійснюється впродовж твору як взаємозв'язок її виношування та назріваючої суспільної революції. Чоловіки, здебільшого у творі представлені як ґвалтівники та негідники, символізують старе покоління, яке не може регенеруватись, стати новим, дати нове життя: для прикладу, автор протиставляє образи батька і матері для молодої панянки – „В мами коси, як день… В нас ще є тато. Це так собі, я не знаю чого так”.[47] Водночас жінка, не дивлячись на безчестя, станом вагітності уподібнюється до Діви Марії: „ – Вже знаю… є такий образ… бачиш, вона подібна до діви Марії…

– Діва Марія з черевом!.. Чуєш, цьоцю, діва Марія з черевом.

– Нічого, Ленко, нічого… Ти думаєш – мати Божа не ходила з черевом? Ходила… Як же сина мала?.. Ходила, – була в тому, як кожна інша… І кожна є в тому як вона… Остання є в тому як вона…”[48] Автор естетично, навіть дещо еротично, змальовує тіло вагітної жінки. Великий м’який живіт, розлогі бедра, сильні ноги є образом можливості життя. Фізіологічні особливості жінки під час вагітності сприймаються як звичні, притаманні та буденні для жінки. Народження Марією сина у задвірку під час революційного маршу також ідеалізується як символ сили і краси. Автор відтворює ритм кроку революційної ходи вулиці та пологів: „ – Бачиш – кров! // Марія подносить обличчя й хапає хлипко повітря. // – Яке // чорне // небо, // з неба // кров’ю // уста, // бачиш – // іду… // Марія – // йде… // не йде… // під Марією // мякне // земля…”[49] Образ народженої

46 Тудор С. Вибрані твори // Марія. – К.: НАДУ, 1989. – 298 с.
47 Тудор С. Вибрані твори // Марія. – К.: НАДУ, 1989. – 301 с.
48 Тудор С. Вибрані твори // Марія. – К.: НАДУ, 1989. – 313 с.
49 Тудор С. Вибрані твори // Марія. – К.: НАДУ, 1989. – 355 с.

революцією матері та народження сина сприймається як символ продовження життя. Жіноче начало розкривається лише з позиції материнства як єдиного фактору долучення жінки до історичних процесів: „Марія тримала на колінах сина, вдалині падали жмутами постріли й затихали помалу... Вона дивилась на сина, її груди спливали молоком безустану, вона спиняла їх долонями, не встигаючи затримати".[50] У відповідь Тудору на поєднання революційного ритму життя та сутності жіночого начала й материнства можна навести твір М. Хвильового "Поема моєї сестри": "Прийшла вона, метелиця-завірюха, //Зашугала по кварталах темних, // І я, вулична шлюха, – // Віддалась революційному темпу. //... тепер – // ліхтарня гасне. // Тремтіння... Ранок... // Летять сонячні гасла...", "Слухайте – я – Мадонна, // Спас унизу живота, // Тільки у мріях на льони // він, фантазійний, злітав".[51] Поєднання образів „вуличної шлюхи" та „Мадонни" дозволяє зрозуміти позицію автора щодо сутності материнства та його ціннісного значення. Та, кого вважають схожою до образу „Мадонни зі Спасом унизу живота", насправді може виявитися іншою. Така інтерпретація матері знищує позитивне навантаження ідеї материнства. Далі автор продовжує: кого ж народить ця жінка? Вона продукує слабких чоловіків та слабку націю, тобто материнство втрачає своє духовно-ціннісне значення, залишаючи за суспільством лише пошанування біологічної функції організму жінки: „Уперті буйволи копитами баскими // одбили заклик мій – атака нанівець... // Уперті буйволи – породження самиці, // повстали чередою на всіх шляхах, // заплуталась у віках свідомість – буйволиця – // Махай!"[52] Хвильовий підкреслює неспроможність

50 Тудор С. Вибрані твори // Марія. – К.: НАДУ, 1989. – 356 с.
51 Хвильовий М. Поема моєї сестри. – К.: Дніпро, 1990. – У 2 т., Т.1. – 90 с.
52 Хвильовий М. Поема моєї сестри. – К.: Дніпро, 1990. – У 2 т., Т.1. – 93 с.

жінки народжувати і виховувати сильних чоловіків. Десакралізація образу матері розглядається як потреба позбутися надмірного фемінного у суспільстві задля його розбудови. Перебільшені фемінні риси, і як протиставлення до них – відповідно маскулінні, перестають бути ідентифікацією статі, вони стають лише рисами і якостями індивідуума, а свідома гіперболізація цих рис показує їх від негативного.

Подібним твором до викладу біологічної сутності жінки через материнство є доробок М. Хвильового „Із Варіної біографії". Втім, якщо у С. Тудора материнство вітається як прогрес, то у М. Хвильового материнство представлене як стереотипне суспільне вшановування жінки, (що підкреслює її меншовартість), яка розкриває себе, свої емоції і прагнення за допомогою біологічної функції народження, що часто є наслідком духовної убогості та статевої хтивості. Дівчина Варя, зустрічаючись з військовими, безтурботно пережила зміну кількох політичних режимів: „Десь когось розстріляли, десь (і навіть дуже близько) йшла запекла боротьба, десь напружено клекотіло громадське життя, а для Варі існували тільки запашні провінціальні ночі, що в тривозі мчались над Богодуховом. Варя зітхала спорзними зітханнями гарячої бистроокої самички і нічого не чула і не бачила"[53], і дістала гідне визнання, народивши на солдатській кухні сина. Опіка над нею військових та екзальтація після народження сина провокують у неї асоціації цієї події з містикою народження божого сина, а вона, в свою чергу, уподібнює себе до божої матері: „Тонкий струмок Вариного молока вирвався і полетів під самісіньку стелю. Варя схопила цей білий, аж сліпить, струмок молока в червоному світлі від зорі, що вже давно розповзається по клуні, і кудись здивовано

53 Хвильовий М. Із Варіної біографії. – К.: Дніпро, 1990. – У 2 т., Т.1. – 553 с.

дивиться наївними очима... Закукурікав півень – головно й завзято, і Варя подумала: „мабуть, червоний, як кров". Тоді тепле молоко, що дзюрчить у вогкому ротику її маленької дитинки, вже здається їй мало не святим вином".[54] Біологічна сутність жіночого тіла вивищується через материнство, натомість зворотній бік такої сакралізації засвідчує, що неспроможність чи небажання мати нащадків розцінюється як виклик долі. У творі „Санаторійна зона" через образ психічно хворого продемонструється загальне ставлення до ідеї материнства: „Дурень остаточно збожеволів. Він так яро бив тварину, наче вибивав її велике горе („вона ж досі не продовжила свого існування, вона ж досі не завагітніла").[55]

У творі „Я (романтика)" М. Хвильовий проводить паралель між фемінністю матері та маскулінністю сина. Сила материних почуттів та вплив на сина не дозволяють йому відмежуватися від неї, знаходячи у ній постійну розраду своїм невдачам: „Мати каже, „що я (її мятежний син) зовсім замучив себе...". Тоді я беру її милу голову і тихо кладу на свої груди... – тривога! – Мати каже, що вона поливала сьогодні м'яту, і м'ята вмирає в тузі".[56] „Вона підходить до мене, бере моє стомлене обличчя у свої сухі старечі долоні й схиляє свою голову на мої груди. Вона знову каже, що я, її мятежний син, зовсім замучив себе".[57] Інфантильність чоловіка живиться його залежністю від матері, що не дозволяє йому розпочати своє життя: „З матір'ю у Хвильового весь час пов'язане почуття вини. Він не виправдовує її сподівань, веде гріховне, з її точки зору, життя, споневажує віру, нею сповідувану, - мати співчуває синові, однак це

54 Хвильовий М. Із Вариної біографії. – К.: Дніпро, 1990. – У 2 т., Т.1. – 570 с.
55 Хвильовий М. Санаторійна зона. – К.: Дніпро, 1990. – У 2 т., Т.1. – 420 с.
56 Хвильовий М. Я(Романтика). – К.: Дніпро, 1990. – У 2 т., Т.1. – 322 с.
57 Хвильовий М. Я(Романтика). – К.: Дніпро, 1990. – У 2 т., Т.1. – 327 с.

співчуття швидше осудливе. Матеревбивство обіцяє звільнення від цього почуття інфантильної синівської вини".[58] Сину необхідно позбутися нав'язливої ідеї сакральності материнства. Фемінна сутність чоловіка, вкорінена в історії українського народу, формує його відповідну долю як понівечену, скривджену, залежну. „І винна в цій м'якотілості українська жінка".[59] У творі „Вальдшнепи", герой Карамазов з ненавистю описує свою жінку: „Хіба ці здивовані вишневі (обов'язково вишневі) очі не характеризують її, що називається, „до отказу"? Хіба це не вона та типова українська жінка, що, так ганебно випровадивши синів Тараса Бульби на Запорізьку Січ, пішла плодити безвольних людей?"[60] Проблема безвольності української нації, на думку Карамазова, ховається не у конкретних якостях його дружини, а у збірному образі української жінки, яка саме через сакралізацію материнства, батьківства, родинного укладу узалежнює чоловіка від загальнонаціональних цінностей, не дозволяючи йому відмежуватися від них задля формування індивідуального життя. Втім, М.Хвильовий показує й інший, тобто маскулінний простір. Він розглядає не лише фатальний вплив фемінності матері на формування особистості сина, він підкреслює слабкість чоловіка революційної доби у порівнянні з жінкою. У „Вальдшнепах", після викладу погляду Карамазова як обмеження сутності української жінки, героїня Аглая так характеризує його: „ Отже, маємо здібного недоучку з романтичним складом натури. Значить маємо те, що прийнято називати щирою людиною і що можна підкупити щирістю і використати на всі сто відсотків... Коротко кажучи, ці недоучки остаточно заплутались і, таким чином,

58 Агеєва В. Жіночий простір. – К.: Факт, 2003. – 63 с.
59 Агеєва В. Жіночий простір. – К.: Факт, 2003. – 61 с.
60 Хвильовий М. Вальдшнепи. – К.: Дніпро, 1990. – У 2 т., Т.2. – 207с.

прийшли до душевної кризи. Ці Карамазови забули, що вони Карамазенки…”[61] У „Санаторійній зоні” опис імовірного шпигуна комячейки подається подібно до Карамазова, з позиції відсутності освіти: „Карно знає, що як би його не пхали на відповідну посаду, він ніколи не вийде з друкарні… він ніде не скінчив не тільки вищої школи, але й середньої. В анкетах Карно пише у відповідній рубриці: „Робітник”. – Освіта? – „Самоосвіта””.[62] Хвильовий виділяє непристосованість чоловіка до революційних змін, до мінливого ритму життя, що постійно змінює духовні цінності людини, а виною надмірної сентиментальності та філософічності чоловіків, є, як виявляється не вплив жіночого начала, а відсутність освіти, яка і дозволяє людині визначитися з моральними цінностями та сформуватися у особистість у перехідний соціально-політичний період.

Зміни у розумінні архетипу матері, що відбулись у культурному дискурсі поч. ХХ ст. вплинули на формування нового образу матері як „земної” жінки. Вона формує та корегує культурно-ціннісного світогляду чоловіка, долучається до історичного процесу розвитку нації.

61 Хвильовий М. Вальдшнепи. – К.: Дніпро, 1990. – У 2 т., Т.2. – 262 с.
62 Хвильовий М. Санаторійна зона. – К.: Дніпро, 1990. – У 2 т., Т.1. – 417 с.

Жіноче трактування тіла. Проблема пошуку себе.

Європейські та українські жінки-письменниці XIX–поч. XX ст., зображаючи головних героїнь, надавали меншого значення їхньому зовнішньому вигляду, аніж автори-чоловіки. Фізична привабливість не використовується як вирішальний чинник у досягнені героїнею поставленої мети. Зображення обличчя, статури, вбрання та прикрас змальовується частіше для підсилення певних якостей характеру, чи смаків жінки. Однак, зображаючи тілесність жінки, еротичне змалювання якої було табуйовано аж до поч. XXст., жінка-автор намагалася демістифікувати тіло та показати на ньому репродукцію патріархальних примусів.

Першою європейською діячкою, яка спробувала розкрити проблему ставлення жінок до зовнішності та тіла як суспільно-адаптуючого засобу, була М.Волстонкрафт. У праці „Захист прав жінок" вона підняла питання взаємозв'язку зовнішності та освіти як взаємозалежних чинників розвитку особистості. Освіта допоможе відрізнити свою сутність від тіла, адекватно зрозуміти потреби молодих жінок, не привчаючи їх цікавитися вбраннями, мистецтвом шарму і флірту, чи культивувати привабливу зовнішність.[63] Важливим місцем у розумінні жінкою свого значення у суспільстві залишаються родинно-побутові традиції, які чинять негативний вплив на конструювання моделі нової жінки. Досвід репресивної

63 Wollstonecraft M. A Vindication of the Rights of Woman. – London: Everyman's Library, 1992. – 15, 102 p.

поведінки жінки, на думку М. Волстонкрафт, передається через зв'язок поколінь, коли матері неспроможні пояснити своїм дочкам відмінності між соціальною адаптацією жінки та її родинними обов'язками. Старше покоління жінок, у яких поняття соціалізації тотожне шлюбу, нав'язують застарілі стереотипи молодим жінкам, чим утруднюють їхні пошуки у відмежуванні власної тілесності як сукупності відчуттів та прагнень від тіла як виключно репродуктивного органу. Мабуть, саме тому такі авторки як сестри Бронте, Дж.Еліот, Дж.Санд, М.Вовчок та О.Кобилянська змальовували своїх молодих героїнь, які мають на меті змінити цей світ з його усталеною мораллю про меньшовартість жінки, не залежними від стереотипів минулих поколінь, тобто сиротами. Саме сирітство давало змогу дівчині жити за власними переконаннями. М. Волстонкрафт намагалася пояснити необхідність у соціалізації жінок, не заперечуючи важливості створення сім'ї та материнства. Жінка несе відповідальність як за власне життя так і за життя та виховання дітей, тому її материнство повинне бути усвідомленим як бажання самої жінки, а не як віковічна традиція. Тоді як розуміння народження – як наслідок тілесної гріховності першої матері Єви, вимагає від суспільства зневаги до тілесності жінки та всіх фізіологічних процесів.

Розкриття проблеми ставлення жінки до власного тіла як такого, що є народженим, та такого, що дає життя, продовжила дочка М. Волстонкрафт М.Шеллі у творі „Франкенштейн". Твір М. Шеллі перегукується з твором Д. Мілтона „Загублений рай", яким вона захоплювалася. У двох працях прослідковується „протиставлення добра і зла, що у суспільстві реалізується у протиставленні чоловіка та жінки: пекло, як пародія на небо… грішна

жіночість як гротескна пародія на чоловічу святість".[64] Власне бачення протиставлення чоловічого як світлого, чистого та жіночого як гріховного, скинутого з Раю вона перетворила у міф про первісний гріх у стилі Романтизму. Віктор Франкенштейн, головний герой, є одночасно Адамом, „бо ніяким зв'язком не був з'єднаний з іншими живими істотами"[65], Євою, (бо переживає муки виношування та народження), та Сатаною чи первісним злом, бо переносить на себе відповідальність за вчинки монстра. Таке сходження від Адама (чистого) до Зла (гріховного) Шеллі пародійно переносить на трактування його сутності як Євиної, тобто лише грішної. Це означає, що зі всіх трьох постатей він найбільше схожий на недосконалу Єву. Окрім цього у творі наводиться історія викриття Єви. Важливо не те, що вона має стати грішною і вигнаною, а те, що вона, будучи жінкою, вже є грішна, а жіночість і гріховність є синонімами.[66] Прикладом такого звинувачення невинної жінки суспільством є процес над дівчиною Юстиною, яку всі визнали винною, а потім і вона повірила, що скоїла злочин. Це перетворює судовий процес на пафосний обмін зізнань та співчуттів з боку спостерігачів та звинуваченої.

Жінки-письменниці, піднімаючи питання про тілесність жінки, намагалися відтворити всі обмеження, переслідування та заборони, які, оформлені у суспільні міфи та традиції, керували свободою жінки. Важливим було не лише довести суспільству негріховність жіночого тіла, а переконати саму жінку, що її тіло не є обмежуючим фактором у розвитку. Досліджуючи взаємовплив між ставленням жінки до власного тіла та розвитком її особистості, такі письменниці як М.Волстонкрафт, М. Шеллі, Дж. Остен, сестри Бронте, Е. Гаскел,

64 Gubar S., Gilbert S. The Madwoman in the Attic. – Yale University Press, 1979. – 221 p.
65 Shelley M. Frankenstein or the Modern Prometheus. – London: Everyman's Library, 1992. – 129 p.
66 Gubar S., Gilbert S. The Madwoman in the Attic. – Yale University Press, 1979. – 234 p.

Дж. Санд, Ш. Елізабет, Е. Ожешко змалювали образ жінки, яка по-новому поєднувала професійну активність з дослідженнями власних відчуттів та потреб.

Ш. Бронте у творі „Джен Ейр" не надає читачеві опису зовнішності героїні від автора (тобто, об'єктивної оцінки). Джен сама бачить себе у дзеркалі: „Чужа маленька фігура з білим обличчям і блимаючими від страху очима витріщилася на мене. Здавалось, це був справжній привид. Я думала, що це якийсь маленький дух: напівчарівний, напівдиявольський..."[67] Надалі, змальовуючи свою зовнішність, Джен сприймає себе як фантом-привид – невисоку, невпевнену, бліду особу. Для Ш. Бронте зовнішність не є домінуючим засобом змалювання образу героїні. Дослідниці С. Губар та С. Гілберт вбачають взаємозвязок між зовнішньою невиразністю героїнь та **„феноменом гніву"**, який розповсюджується у літературі XIX ст.[68] Основними репресивними заходами щодо знищення плоті жінки були на той час голод, холод та божевілля. Применшення значення власного тіла, (а у деяких випадках позбавлення його сексуальності, чи, навіть, знищення його), дозволяло жінці погамувати свою внутрішню агресію, чи навіть уникнути божевілля. Голод і холод як темпоральні випробовування знищували лише тілесність жінки як те, що могло репрезентувати її в суспільстві. Божевілля ж позбавляло жінку людської сутності. Тому виснажливе голодування, втечі, жебракування героїнь є виявом їх обурення, мовчазного гніву, який набирав відповідної мазохістської форми. Такі концепції мортифікації плоті змальвані у школі для дівчат-сиріт, куди у ранньому віці потрапляє Джен. Подруга Джен – дівчина Хелен не може змиритися з епітетом "slattern" – нечепура, який

67 Bronte Ch. Jane Eyre. – Penguin books, 1994. – 16 p.
68 Gubar S., Gilbert S. The Madwoman in the Attic. – Yale University Press, 1979. – 338 p.

є неприйнятним у жіночому світі. Вчителі привселюдно змушують її оповідати яка вона є: „Я рідко кладу і ніколи не підтримую речі в порядку; я безтурботна; я забуваю правила; я читаю, коли потрібно вчити уроки; я не *можу* впорядкувати справи".[69] Вона переконана у своїй „невиліковності", тому не бачить перспективи у своєму розвитку: „Померши молодою, я уникну сильних страждань. Я не маю жодних якостей чи талантів знайти свій шлях у житті: я постійно помиляюся".[70] Мріючи про звільнення в іншому світі, вона приховує у собі лють, яка і примушує її бути неохайною та незібраною.

Спотворення тілесної краси як сексуальності жінки зображено у випадку з Джулі. Дівчині наказано розпрямити, а потім і відрізати розкішні кучері як символ гріховності краси, яка неприпустима у християнському закладі. Прикладом придушення особистості є сцена, коли Джен ставлять посеред залу на стілець і привселюдно принижують, випробовуючи її терпіння. Сором за власне тіло, поставлене на огляд, має спровокувати вихід прихованого гніву. На відміну від Хелен, Джен Ейр частково відкриває свій гнів. Тоді вона бачить себе справжньою, іншою жінкою, якої боїться. Мимовільні, випадкові погляди у дзеркало відкривають їй її невпевненість і лють. Загалом у книзі згадано три відображення, які Джен побачила у дзеркалі: у дитинстві, у ніч перед весіллям та перед церемонією вінчання. Невпевненість малої дитини, замкнутої у кімнаті, утворила образ фантома-привида, як вона себе назвала. Невпевненість у спроможності весільного вбрання урівнити її права з мр. Ротчестером (майбутнім чоловіком) знову нагадала їй цей принизливий образ. Поглянувши у дзеркало у весільній сукні, „побачила

69 Bronte Ch. Jane Eyre. – Penguin books, 1994. – 58 p.
70 Bronte Ch. Jane Eyre. – Penguin books, 1994. – 83 p.

зігнуту фігуру у вельоні, настільки не схожу на звичну мене, що здавалось, це був чужинець”.[71] Джен бачить дійсне – вона не впізнала себе, тому що Джен Ейр та Джен Ротчестер були двома різними людьми. Однак існує ще й третє відображення у дзеркалі. Зі слів Джен, вночі перед весіллям вона побачила божевільну жінку, яка „взяла мій вельон зі свого місця… вона накинула його собі на голову і розвернулася до дзеркала. В цей момент я побачила відображення її образу та рис… Зловіщі та огидні мені… Це було знебарвлене обличчя – дике обличчя. Чи могла б я забути її випнуті червоні очі та страшний темний набряк повік!.. Губи були запалі і почорнілі, брови були загрозливо підняті і випинались над залитими кров’ю очима… Воно зняло мій вельон зі своєї гігантської голови, розірвало на дві частини, і кинувши на підлогу почало шматати його”.[72] В дійсності це була Берта, божевільна дружина мр. Ротчестера. У будинку мр. Ротчестера Джен опиняється під одним дахом з божевільною, замкненою на горищі, яка і символізує внутрішній агресивний світ Джен: „Що Берта зараз робить, то Джен хоче зробити”.[73] Підсвідоме бажання знищити маєток Ротчестера як доказ їх соціальної нерівності та відмовитись від одруження як патріархального нерівного союзу здійснюються завдяки втручанню Берти. Своєю вітальною силою, агресією та дикістю вона символізує прихований світ Джен. Джен побачила у дзеркалі ту злість, яку відчувала, однак намагалася перетворити її у приниження своєї тілесності (приклади двох інших відображень у дзеркалі). Зовнішність Джен, яка змальовується як невисока, маленька, бліда, слаба, охайна дівчина, є індикатором її насильно-закритого внутрішнього світу, комплексом меншовартості та

71 Bronte Ch. Jane Eyre. – Penguin books, 1994. – 285 p.
72 Bronte Ch. Jane Eyre. – Penguin books, 1994. – 281 p.
73 Gubar S., Gilbert S. The Madwoman in the Attic. – Yale University Press, 1979. – 359 p.

страху жінки в суспільстві. Тоді як Берта – дужа, дика та агресивна є образом вітальності та жіночої сексуальності, яку чоловік у патріархальному суспільстві намагається метафорично „замкнути на горищі" у своєму маєтку. Маєток як приватна власність чоловіка та місце, де чоловік налагодджує субординоційні відносини з оточуючими, є образом суспільства, де чоловік утримує домінуючі ролі.[74]

У творі Ш. Бронте „Віллетт" Люсі Сноу як і Джен Ейр уособлює всіх жінок які змушені боротися за суспільну інтегрованість. Її підкреслено непоказна зовнішність та хворобливість нагадує Джен, хоча авторка дещо підсилено вказує на її мертвість, слабкість, бездухість. С. Губар і С. Гілберт вбачають, що Ш. Бронте у своїх творах намагалась створити образ „**жінки без**" **(woman without),** яка позбавлена будь-яких суспільно-інтегруючих факторів: батьківської підтримки, друзів, здоров'я, грошей, релігійної віри чи фізичної привабливості. Джен Ейр є бунтівницею, яка вірить у власну казку, що дозволяє їй дотримуватися віри у шлюб та міжстатеву рівність. Постійно закриваючись у собі, тобто утворюючи внутрішні діалоги, (окрім ремісій з дівчиною Хеллен та вчителькою Темпл), Джен лише випадково повертається до дійсності, підглянувши у дзеркало, якою реальність є насправді. Для Джен дзеркало – це те, де роздвоюється її світ на зовнішній та суспільний, зрозумілий та потаємний, страшний. Для Люсі Сноу немає містичної роздвоєності: негарна зовнішність у дзеркалі – це реальність. Вона усвідомлює свою непривабливість, перетворюючи це ставлення на певний мазохістський дискурс.[75] Це призводить до появи у її житті привида або тіні, як іншої, невизнаної нею частини себе. Відчуття,

74 Hughes-Hallett L. Introduction // Bronte Ch. Jane Eyre. – London: Everyman's Library, 1991. – xxvi p.
75 Tanner T. Introduction // Bronte Ch. Villette. – London: Penguin books, 1985. – 32 p.

що на неї „полюють", утворює враження загальної змови, коли певна річ чи істота, яку Люсі визначає як привида, несе їй певну інформацію про реальний стан речей у світі. Для прикладу, маленька дівчинка Поллі, яку Люсі бере до себе у ліжко, нагадує їй привида. До своєї непривабливої зовнішності дівчина ставиться з сатиричним спокоєм. Однак пізніше, переживаючи з приводу втрати коханого чоловіка, вона шкодує, що „мої щоки і губи були водянисто-білі, мої очі були скляними, а мої повіки запалі та червоні".[76] Підсилення духовної інертності та зовнішньої хворобливості Люсі призвели до дискусій щодо важливості наділення головної героїні такими гіпертрофовано-непривабливими якостями. Якщо С. Губар і С. Гілберт вбачають у блідості і мертвості Люсі перебільшений, і, завдяки цьому, досконалий приклад (на відміну від Джен Ейр) „жінки без", то Б.Бледс впевнений, що Люсі є повчальним анти-прикладом. Прослідковуючи взаємозв'язок зовнішності та суспільної адаптації, він робить висновок, що Люсі, яка пропонує свій шлях до незалежності, перебуває з відома авторки на хибному шляху: „Читач, письменник і критик XX ст. припускає, що поняття „незалежності" прирівнюється до зрілості людини. Однак, перед модернізмом „незалежність" трактували з відтінком само-обману, як деструктивну ізоляцію людини, яка живе непродуктивним, нарцисичним і надто нерозважливим життям".[77] Така незалежність не приносить жінці щастя. Авторка наділяє Люсі негарною зовнішністю, щоб читач не мав схильності співчувати її невдачам та не поділяв її вчинків. Дослідник творчості Бронте Т.Таннер бачить сутність Люсі через **„домашню драму нестатків та потреб"**, яку переживала чи не кожна соціально незахищена жінка вікторіанської доби.

76 Bronte Ch. Villette. – London: Penguin books, 1985. – 545 p.

77 Bledsoe R. Snow Beneath Snow: A Reconsideration of the Virgin of Villette. – Holmes and Meier Publishers, 1980. – 214 p.

Дівчина змушена постійно обирати між тим, що їй потрібно і, що вона може собі дозволити. Мета героїні – дослідити і оповісти „свій внутрішній та зовнішній досвід”[78], а саме така неприваблива зовнішність дозволяє їй не сподіватися інтергації у суспільство в майбутньому. Вона залишається цілковито самотньою, відчуває цю самотність і все ж не полишає потребу щось змінювати у житті та шукати нових форм спілкування.

Е. Бронте у творі „Грозовий перевал” показує внутрішню неспроможність головної героїні Кетлін усвідомити свою тілесну обмеженість дружини, яка належить чоловіку і його родинному будинку. Вираз ”він більше належить собі аніж я”, який Кетлін часто повторює про цигана-приймака Хатклiфа, свідчить, що він безпритульний, більше належить собі, аніж будь-яка жінка, бо має власне ім’я. Розуміння свого безіменства (втрата жінкою під час одруження родинного прізвища) та неволодіння тілом почалося з підліткового віку, коли вона вишкребла на підвіконні власної кімнати три своїх імовірних імені: К. Ерншоу, К. Хатклiф та К. Лінтон, приміряючи для себе їх співзвуччя. Саме така послідовність імен здавалась їй найбільш прийнятною: батьківське прізвище Ерншоу вона хотіла поміняти на Хатклiф, та припускала своє одруження з Лінтоном, яке принесто б їй вищий соціальний статус. Зрадивши жіноче єство одруженням з розрахунку з Лінтоном та знехтувавши патріархальною чистотою шлюбу (зрадивши Лінтона з Хатклiфом), вона потрапляє у „спотворене дзеркало патріархальності, де єдиним вивільненням може бути лише смерть”.[79] Виснажуючи своє тіло голодуванням, вона у напівбожевільному стані не впізнає своє відображення у дзеркалі: ”Чи це Кетлін Лінтон?..”[80], „це справді дивно

78 Tanner T. Introduction // Bronte Ch. Villette. – Penguin books, 1985. – 10 p.
79 Gubar S., Gilbert S. The Madwoman in the Attic. – Yale University Press, 1979. – 284 p.
80 Bronte E. Wuthering Heights. – London: Everyman’s Library, 1991. – 138 p.

– я бачу обличчя в ньому!... Чи ти бачиш це обличчя? Воно все ще там, позаду? І воно рухається! Хто це? Я сподіваюсь, воно не прийде, коли ти підеш! О Неллі, на кімнату полюють! Я боюсь залишатись самою!"[81] У дзеркалі Кетлін не бачить свого обличчя, вона бачить відображення тієї жінки, ким стала у суспільному розумінні – місіс Лінтон, господинею „Хутору Дроздів". Тіло, яке вона не відчуває, не ототожнює з собою, це тіло – К. Лінтон. Ця плоть їй чужа і відразлива, і навіть голодування та психічне виснаження не допомагають цілковито витіснити з свідомості образ тіло-Лінтон. Більше того, образ спотвореного, спонівеченого тіла ніби полює за нею, утворюючи в кімнаті тінь, від якої вона не може втекти у маєтку чоловіка. Роблячи спроби позбутися тілесноті, Кетлін у приступі марення хоче відкрити вікно, щоб скинути з себе тіло у кімнаті, а свідомістю податися у батьківський маєток, де вона носила своє перше автентично-родове прізвище.

Відчуття задоволення від знищення тіла репрезентується у сестер Бронте у частих сценах приборкання тілесності. Джен Ейр, як чуттєво-замкнена молода дівчина відмовляє собі у приємних відчуттях та емоціях (краща їжа, одяг,) виснажує себе жебракуванням та працею. Постійне придушення реальних зв'язків зі світом пригальмовує її лють, якої вона боїться більше, ніж тілесного приниження. Кетлін Лінтон використовує відмову від їжі та фізичної активності у моментах, коли вона неспроможна пережити реальність. Повторення та очікування певних больових дій щодо свого тіла, перетворює вчинки героїні у мазохістський дискурс.

Сетри Бронте мали на меті пояснити неспроможність жінки відчути тіло, як собі-належне

81 Bronte E. Wuthering Heights. – London: Everyman's Library, 1991. – 140 p.

в культурологічному та суспільному розумінні. З цього виникла потреба применшення його значення. Натомість Дж. Еліот повертається до традиції загальновизначеності гріховності тіла[82], коли суспільство, (а не сама жінка), в образі чоловіка як морального індикатора визначає ступінь гріховності та анти-суспільності жінки. Твір „Даніель Деронда" починається з зображення дівчини Гвендолен, яка, покладаючись на вроду, прагне вдало вийти заміж. Авторка уникає деталізації у змалюванні зовнішності. Передає лише емоції викликані її вродою у головного арбітра – чоловіка: „Була вона гарною чи не гарною? В чому був секрет виразності і динамічності її погляду? Який геній: добрий чи злий проглядався крізь блиск очей? Вірогідно, що злий; чому тоді від її краси віддавало відчуття неспокою, а не безтурботності? Чому бажання подивитись на неї знову відчувалось як примус...?"[83] Геній – це основна ознака зміни становища жінки у патріархальному суспільстві. Творчість – це вияв ірраціональної, невпорядкованої сутності жінки, її звільнення, на відміну від її одомашнення. Називаючи розділ „spoiled child" (зіпсуте дитя), даючи цим установку на негативне ставлення до героїні, Дж. Еліот пізніше реабілітовує її через „жіночий геній", а у випадку з Гвен – „злий геній", бо це також креативний пошук, хоч він і провокує насильство над собою (одруження з метою розв'язати фінансові проблеми) та оточенням (вбиває канарку, через спів якої не чує власний голос).[84] Авторка сприймає гріховність творчих пошуків героїні, адже Гвен відверто негативно ставиться до шлюбу та материнства, чим зразу дає зрозуміти суспільству, що це не її місія у житті. Однак, у творі присутній ще один випадок, де

82 Nunokawa J. The Afterlife of Property. Domestic Security and The Victorian Novel. – Princeton University Press, 2003. – 104 p.

83 Eliot G. Daniel Deronda. – London: Everyman's Library, 1998. – 3 p.

84 Byatt A. Introduction // Eliot G. Daniel Deronda. – London: Everyman's Library, 1999. – xviii p.

протиставляється творчість та сімейне становище жінки. Матір Деронди, яка зреклася любові до сина та сім'ї заради мистецтва, пояснює свій вчинок так: „Ти не можеш собі уявити, як це, мати в собі силу генія і при цьому страждати від рабства дівочого тіла".[85] Отже, розділяючи сфери інкарнації жіночого начала на вивільнення через розвиток генія та одомашнення як прийняття суспільно-родинних цінностей, Дж.Еліот розділяє тілесний гріх на прийнятний (у формі мистецтва чи творчого пориву жінки) та заборонений, чи такий, що вимагає спокути (у шлюбі). Таке розрізнення у сприйнятті гріховності дає можливість розділити еліотівських жінок на дві категорії: на творчих натур, які насолоджуються красою власного тіла, маскуючи своє нарцисичне захоплення перевтіленнями в античних персонажів (як Гвен чи матір Деронди), та на домогосподарок, чия тілесна краса як apriori гріховна призведе до морального занепаду жінки.

Однак, зрозуміти таке двобічне трактування тілесності можна, розглянувши життя жінок з позиції домашньої економії.[86] Вільна, творча жінка розпоряджається власними коштами, тоді як домогосподарка лише веде розрахунки з надходжень чоловіка. Домогосподарка всім завдячує свому чоловікові, тому повинна прийняти кураторство чоловіка щодо збереження її духовної та тілесної чистоти. Це, одне з концептуальних положень патріархального суспільства щодо тілесності жінки, не лише поділяє Дж. Еліот, а й вказує на необхідність покарання у випадку провини жінки. У Творі „Адам Беде" авторка особливо звертає увагу на зовнішність двох дівчат: Бетті та Діни. Скромна, не надто красива зовнішність Діни вказує на її моральну чистоту: „проста лінія чорного робочого

85 Eliot G. Daniel Deronda. – London: Everyman's Library, 1998. – 696 p.
86 Nunokawa J. The Afterlife of Property. Domestic Security and The Victorian Novel. – Princeton University Press, 2003. – 80 p.

одягу", „руки без рукавичок", „сірі очі", „не було гостроти у погляді... волосся було зачесане рівно назад, поза вуха... В очах не було жодної особливої краси, окрім виразу: вони дивились так просто, щиро, з великою любов'ю".[87] Використання частин тіла для підкреслення певного способу життя людини десексуалізує тілесність цієї людини: руки без рукавичок свідчасть про фізичну працю, стрункість – про аскетичний спосіб життя, до певної міри голодування, простий крій чорного строю, пряме волосся – про нечуттєвість та замкнутість жінки. Тому саме Діна реабілітує образ вірної дружини та товариша чоловікові. У Бетті Дж. Еліот зображає тілесну гріховність, яка може деморалізувати жінку. Розуміння краси як омани, на яку спокушаються жінки, призводить до несприймання Діною своєї тілесності. Діна – це образ жінки, протилежний до Бетті, однак вони утворюють пару, бо спостерігаючи одна за одною, намагаються доповнити свою розділену феміність.[88] Взаємодоповнення Діна – Бетті прослідковано через ставлення двох жінок до свого зовнішнього вигляду. Якщо в образі Діни перебільшується значення її місіонерської діяльності та аскетичного життя, то у Бетті навпаки, перебільшується накопичення нею тілесних переживань. Бетті заручена, тобто планує стати дружиною та матір'ю, закохана і має можливість дослідити свою сексуальність. Це неможливе співіснування нареченого та коханця, (або подружнього життя та розпусти) оцінюється авторкою як шлях до загибелі. Бетті нарцисично захоплена своєю зовнішністю, тому розглядаючи себе, використовує два дзеркала. Діна, проживаючи з Бетті у сусідніх кімнатах, попереджає її про відчуття лиха, яке, на думку Діни, іде від її краси, втім продовжує спостерігати за її замилуванням, тобто, стає

87 Eliot G. Adam Bede. – London: Everyman's library, 1992. – 21 p.
88 Gubar S., Gilbert S. The Madwoman in the Attic. – Yale University Press, 1979. – 455 p.

безмовним свідком її розбещеності. Виникає поєднання двох жінок та двох дзеркал: Бетті перебільшує значення краси та використовує два дзеркала, щоб бачити свою вроду у перспективі, віддалено; Діна боїться усвідомити важливість тілесної краси, бо боїться побачити своє тіло у старості, однак відчуває естетичну насолоду від споглядання краси. Взаємозв'язок з дівчиною стає для Діни компромісним, латентним дослідженням власних почуттів як власної сексуальності та страху старості, а звідси і смерті. Як і передбачалося, краса Бетті призводить до гріха. Дівчину повинні стратити за вбивство новонародженої дитини. Співчуття до неї викликає те, що цей вчинок вона зробила не свідомо. На перший погляд, авторка відстоює відміну смертної кари у таких випадках. Однак своє ставлення до події вона передає через нареченого Бетті, Адама Беде. Чоловік (брат, батько, друг) має функцію морального імперативу, що примушує читача позбавлятися співчуття до гріховного. Адам Беде, який перед стратою своєї нареченої надломлює кусень хліба і відпиває вина, стає прообразом Ісуса або Ідеальним Чоловіком[89], який пробачає її гріх, і цим вказує на його важкість і неможливість уникнення кари, бо це розплата за "дефективне" материнство.

Перенесення образу Ісуса на конкретного чоловіка відбувається і у творі Дж. Санд „Маленька Фадетта". Мета твору – показати шлях становлення дівчини Фадетти у контрасті протиставлення впливу та важливості чоловічого та жіночого начал у суспільстві. Дослідник творчості Дж. Санд Р. Грант вважає, що елементом ідентифікації у суспільстві є рольова модель, однак у цьому творі „герої мають рольову модель, а героїня – ні... герої мають формулу успіху, а героїня –

89 Eliot G. Adam Bede. – London: Everyman's library, 1992. – 486 p.

ні”.[90] Ця формула успіху як модель поведінки у безвиході виявляється в уявному зверненні молодого чоловіка Ландрі до досвіду свого батька, який дав життя чотирьом чоловікам. Дослідник М. Дана вважає, що звернення до „батьківського авторитету” є „природжено-символічним вирішенням проблеми”. Містична сила батька, який народив і виростив чотирьох дітей, є проекцією сили Ісуса, який дав життя людям, нагодувавши їх хлібом та рибою.[91] Сакралізація образу чоловіка через перенесення на нього ролі Ісуса чи Адама (М. Шеллі) призводить до ще більшого розмежування жіночого та чоловічого начал, бо жіноче одразу набуває значення тілесного та гріховного.

Повертаючись до теми про дослідження тілесності жінки через материнство, треба згадати твори Еліот „Млин на Флоссі”, та „Сілас Манер”. Саме материнство, (чи сімейність) тут зображено як первісний і єдино можливий стан дослідження сексуальності жінки. У творі „Млин на Флоссі” дівчину Меггі виганяє з батьківського дому брат Томас, після того як вона перебуває ніч з чоловіком. Меггі – Томас також утворюють еліотівську пару взаємодоповнення та взаємознищення протилежностей. Як і у творі „Адам Беде”, тут розглядається применшення та перебільшення значення патріархальних цінностей. Зображаючи Меггі та її ставлення до зовнішнього вигляду, Дж. Еліот впроваджує відкидання традиційно-фемінного як меншовартісного. Дівчина відрізає собі волосся, щоб знищити зовнішню відмінність між собою і братом. Натомість, Томас, як приклад маскулінних якостей, рятує сім'ю від найбільшої ганьби тогочасного суспільства – банкрутства. Банкрутство – як відтік грошей з вини чоловіка – знаменує крах патріархального устрою в родині, неспроможність чоловіка реалізувати свій

90 Grant R. Georges Sand's La Petite Fadette and the Problem of Masculine Individuation. – Carl Winter University, 1984. – 58 p.

91 Danah M. The Feminization of the Novel. – University of Florida Press, 1998. – 161 c.

прямий обов'язок – забезпечення сім'ї.[92] Томас – це образ спотвореної перебільшеної маскулінності, коли ідеальний розвиток здібностей та енергії чоловіка призводить до збереження честі родини та накопичення багатства, одночасно позбавляє його гуманізму. Томас одноосібно змінює вектори відносин з Меггі, з „брат – сестра" на „батько – дочка", штучно утворюючи для неї простір для розвитку виключно у межах родини. У творі „Сілас Манер" змальовано інверсію статі та материнства-батьківства. Сілас задовільняє свою сексуальну чуттєвість торкаючись золота як результату своєї праці, зробленого, проекцію власної дитини.[93] Тобто, золото та дитина – це результат кропіткої праці, яке приносить чуттєве задоволення задіяності тіла у процесі догляду за своїм нащадком. Однак така тактильна любов до золота сприймається Дж.Еліот як сексуальна девіація. Несподівано у його житті з'являється заміна золоту: „Купа золота, здавалось, блимала і росла перед його здивованим поглядом. Він нахилився до неї і простягнув руку, але, натомість важких монет зі знайомими йому на дотик лініями, його пальці торкнулись теплих м'яких кучерів. Він впав на коліна і нахилив до них голову, щоб дослідити диво: це була спляча дитина, кругленька, гарненька, з м'якими жовтими кучерями по всій голові".[94] Поява у його житті дівчинки, волосся якої він символічно сприйняв за золото, перетворює його тактильне задоволення сексуальних потреб на виший рівень емоційного напруження: тактильне від догляду за дитиною, та моральне – від зворотнього отримання любові. Батьківство, але у формі материнства (як домашній догляд за дитиною) допомагає йому

92 Nunokawa J. The Afterlife of Property. Domestic Security and The Victorian Novel. – Princeton University Press, 2003. – 80 p.
93 Nunokawa J. The Afterlife of Property. Domestic Security and The Victorian Novel. – Princeton University Press, 2003. – 102 p.
94 Eliot G. Silas Marner the Weaver of Raeveloe. – London: Everyman's library, 1993. – 126 p.

перетворити девіантну форму сексуальності як комплексу неповноцінності у розкриття своєї чуттевості у межах родини як вищого шляху самопізнання.[95]

Применшене значення розвитку чуттєвості жінки надає Е. Ожешко. Поділяючи чуттєвість та сприйняття краси на мистецтво – як естетичну холодність та штучність, та природу – як стихію та буттєву силу, вона мала на меті змалювати протиставлення здеморалізованої шляхти кінця XIX ст. до народно-визвольного руху, що поширювався у Польщі. Тенденції сприйняття мистецтва як змертвілості природи, а природну стихію – як справжне середовище людини (з перспективою опредмечення природи) витіснило з творчості Е. Ожешко фемінність жінки, перетворивши її на недолік, слабкість особистості. Натомість, маскулінні якості ототожнились зі стихією природи, зрівнявши для жінки чоловіка і природу як об'єкт для наслідування. У творі „Над Німаном" через опис зовнішності змальовано персонажів, яких можна умовно поділити на приналежних до мистецької та природної дійсності. Пані Емілія є прикладом фемінних, неприродних, нежиттєздатних якостей: „напівлежачи сиділа жінка в чорній шовковій сукні, з надміру худим тілом, та в її зовнішності й жестах було багато витонченої привабливості... З виразом безсилля чи солодкої покірливості вона сплітала руки... робила ними жести, нечасті, кволі, повільні, в яких виказувалась смертельна боязнь перед будь-яким жвавішим і хоча б трошки енергійним порухом тіла чи духу".[96] Вона змальована зосередженою на своїй тілесності. Надмірна чуттєвість, еротичність Емілії перетворюється у фізичну хворобливість та деструкцію тіла. Нарцисичне

95 Nunokawa J. The Afterlife of Property. Domestic Security and The Victorian Novel. – Princeton University Press, 2003. – 119 p.

96 Ожешко Е. Над Німаном. – К.: Дніпро, 1981. – 37 с.

залюбування власним тілом поєднується у письменниці з мазохістським умертвлення плоті. Тому „недуга, фізична кволість, беззсилля, солодка покірливість" не можуть розглядатися як еротичні почування жінки, а лише як наслідок відмежованості від природи.

Головний герой Ян є втіленням маскулінних якостей: „Високий і такий вродливий, наче його мати природа з любов'ю і великим старанням викохала на своєму лоні", „тяжка праця, палючі спеки, літні й неприборкані польові вітри надали тому тілу такої гармонії й сили", „золотисті, пишні вуса, ясно золотисте волосся", „засмаглі руки".[97] Він не лише створив себе через природу, а й намагається перетворити Юстину, яка стоїть на межі між мистецтвом і природою: „Важко було сказати одразу чи вона панна з вищого світу, чи дівчина з нижчих верств селян".[98] Юстина поєднала в своїй зовнішності модельний одяг, ніжність шкіри, добрі манери, тепличне виховання, дешевеньку полотняну парасольку, музичний талант як відгомін її аристократичності, та поквапливість, грубуватість, відсутність капелюшка та рукавичок, засмагле обличчя як доказ неприналежності до вищого кола. Юстина постає перед вибором: одружитися з князем чи селянином, що означало б відкинути одні і розвинути інші якості. Обираючи Яна, вона першим чином відкидає „скромну сукню, що все ж чудово підкреслювала її стрункy і міцну, в плечах широку, а в талії тонку фігуру", замінивши її сорочкою та плахтою, щоб могти зручно жати, відмовляється від музичних вправ, як безмістовного заповнення часу. Її повернення в „лоно природи" відбувається через підкорення фізичній силі Яна, який захищає її від стихії як аристократку та як

97 Ожешко Е. Над Німаном. – К.: Дніпро, 1981. – 31 с.
98 Ожешко Е. Над Німаном. – К.: Дніпро, 1981. – 24 с.

жінку, та через підкорення соціально-побутовим умовам проживання, які викорінюють естетичне споглядання власної тілесності.

У творі „Хам" (як і у „Над Німаном") авторка не поділяє естетичне та еротичне замилування жінки власним тілом. З перших сторінок твору відбувається протиставлення головних героїв Павла та Франтішки. Павло, селянин та рибалка, гармонійно співіснує з природою. Раціональність такого співіснування підкреслюється його молодістю. „Його тіло, зміцніле від чистого повітря й постійного веслування, зберегло стрункість і пружність першої молодості".[99] Натомість Франтішка описана як „тоненька, стрункa, напівоголена фігурка", „нагадувала прекрасну статую", „напівгола, бо високо підтикана спідниця не закривала навіть її коліна", „кофта була розхристана, відкриваючи плечі, шию й частину грудей", „чорне волосся безладно сплутане".[100] Образ статуї підкреслює невідповідність її зовнішності до ландшафту природи. Дівчина вирізняється своєю розкутістю, еротичністю, необмеженістю у тілесних відчуттях. Сприймаючи цю відвертість жінки як відсутність раціонального, необхідно-виваженого елементу, Е. Ожешко підкреслює її подібність до дитини, дівчинки (як і п. Емілія), як несформовану істоту, яка потребує опікунства. Однак, якщо через розкриття стихійності природи та штучності мистецтва у „Над Німаном" протиставлялась аристократична марнота салонів і простота селянського життя та природи, то у „Хамі" події відбуваються посеред природи у сільській хаті рибалки. Оскільки просторовим середовищем, де мають розкритися протиставлення героїв, є природа, у письменниці

99 Ожешко Е. Вибрані твори // Хам. – К.: ДВХЛ, 1956. – 326 с.
100 Ожешко Е. Вибрані твори // Хам. – К.: ДВХЛ, 1956. – 326 с.

відбувається зміщення у розумінні природно-стихійного та штучного. Стереопипно наділяючи позитивних героїнь фемінними якостями (Юстина з „Над Німану", Клара з „Перервана пісня"), вона наділяє Франтішку маскулінними ознаками: експресією, ініціативністю, пошуками новизни, зовнішньою неохайністю: „Франка мов ощаліла, мов п'яна бігала по острову, зривала гуздики, нюхала їх, квітчала ними волосся, з якого вже зсунулася і впала їй на шию золотиста хустка… раптом вона обернулась до Павла, підскочила до нього…"[101] Саме у цій експресії та розкутості, непритаманній жінкам, письменниця вбачає неприродну поведінку дівчини. Для підкреслення гріховного використання тіла Е. Ожешко зображає салонний спосіб життя Франки як протиставлення до зреченої селянської хати, тобто ідентифікація тілесності людини у письменниці обумовлена її просторовим перебуванням. Петро(як і Ян з „Над Німаном") – який виріс на ріці – є дужий, щирий, нечуттєвий, неспроможний на тілесний гріх. Франка (як і п. Емілія) прагне жити відмежовано від природи у маєтку, збирати красиві речі – надто чуттєва, слабка, гріховна. Таке не природне та не кероване ставлення до власної тілесності перетворює Франку на покритку. Однак, Франтішка-покритка не соромиться народження свого сина, (що є рідкісним явищем у літературі XIX ст.), сприймає його появу раціонально, як біологічний процес, на відміну від Павла, який бачить у вихованні дитини шанс спокутувати свої та Франки гріхи.

Е. Ожешко у своїх героях спромоглася через зовнішність відтворити психологічну приналежність до певного стилю життя. Вона, як і видатна польська поетеса М. Конопніцька, яка зосередила свою творчість на висвітленні знедолених ладом робітників, прихильно

101 Ожешко Е. Вибрані твори // Хам. – К.: ДВХЛ, 1956. – 333 с.

ставилась виключно до простого народу, селянства у їхньому протиставленні до шляхти. Змальовуючи фізичну зовнішність персонажів, авторка спромоглася через візуальне сприйняття героя відтворити простір його перебування. Тобто, у авторки відбувається взаємозалежний перехід тілесної краси (як сукупності привабливих зовнішній рис та тілесної стриманості) та суспільного позиціонування. Прикладами такого поєднання є образи Франки з твору „Хам", яка перебувала з власної волі у світі „панів", тому читачеві її зовнішність представлена як не жіночна, провокативна, та Клара з твору „Перервана пісня", яка „не була дуже красивою, але мала девятнадцятирічну свіжість і чарівну жвавість, що проявлялась у її рухах, і в очах, і в посмішці".[102] Клара входить у вище товариство, зіпсутість і розбещеність якого не може зруйнувати мораль дівчини, що підсилена читачеві відповідною зовнішністю.

Підсилена акцентуація на зовнішності, (задля виділення певних рис людини,) так і свідоме замовчування зовнішності (найчастіше як вираз конфлікту людини і оточення) широко використовувалося європейськими письменницями XIX ст. На початку XX ст. англійська літераторка В. Вульф створила літературний стиль, у якому відтворення зовнішності героя та методи зображення набули нового значення. Головним твором письменниці, у якому відкинуто не лише зовнішність, а й тілесність людини, як її стать, як визначальний фактор кореляції поведінки щодо суспільних очікувань, став твір „Орландо". Метою героя, прототипом якого стала подруга В. Вульф В.Сесквіль-Вест, показати неспроможність людини обмеженої певною статтю відчути повноту буття.[103] Саме

102 Ожешко Е. Вибрані твори // Перервана пісня. – К.: ДВХЛ, 1956. – 152 с.Ожешко Е. Вибрані твори // Хам. – К.: ДВХЛ, 1956. – 326 с.

103 DeSalvo L. and Leaska M. The letters of Vita Sackville-West to Virginia Woolf. – VIRAGO PRESS Limited, 1992. – 474 p.

В. Сесквіль-Вест, поєднавши у собі фемінні та маскулінні риси, утворила людину на кшталт андрогіна. Головний герой зі статево-неозначеним ім'ям Орландо переживає переваги та недоліки пов'язані спочатку з чоловічою, а потім з жіночою статтю. Тут відтворено процес відчуття і пізнання людиною-андрогіном світу, через яке читач споглядає світи у двох статях. Натомість у творах „На маяк" та „Місіс Даловей" зображено елементи побуту, оточення, через які читач повинен зрозуміти не лише особистість героїв, а й відтворити їх зовнішній вигляд. У автобіоргафічному творі „На маяк", де змальовано гендерне змагання матері та дітей проти батька, чия надмірна маскулінність перетворилась у тиранію, відсутнє зображення зовнішності головної героїні мс. Рамсей. У тексті зустрічається описи подій, метафоричні порівняння, сукупність знаків, які створюють позитивне чи негативне враження про героя.[104] В. Вульф не змальовує зовнішності та характеру мс. Рамсвей, лише показує особливості становища цієї людини у сімї, яка володіє „альтернативною мовою матріархату".[105] Мати восьми дітей, яким присвятила життя, вона своєю присутністю створює в будинку унікальну атмосферу, яку оточуючі починають розуміти лише після її смерті. Діти та гості помічають її красу, яка однак не фіксується у зовнішньості. Краса у В. Вульф набуває тотожного життю значення. Мс. Рамсвей прекрасна у своїх вчинках: вона народила вісім дітей, допомагала кожному розкрити свої таланти, слідкувала за будинком та мирила свою родину з чоловіком, який агресивно-зверхньо ставився до свободи вибору. Письменниця подекуди зображає окремі деталі гардеробу та елементи зовнішності, які не мають на меті відтворити бачення сторонніми краси

104 Bradbury N. Introduction / Woolf V. To the Lighthouse. – Wordsworth Classics, – xiii p.
105 Lee H. Introduction / Woolf V. To the Lighthouse. – London: Penguin Book, 1992. – xxvi p.

жінки: „Волосся сиве, запалі щоки", „з блиском в очах і прикрас у волоссі, з цикламену і диких фіалок".[106] Тілесна краса мс. Рамсвей розкривається як її присутність, яка є вітальним джерелом. Ця присутність матері, дружини, господині є викликом смерті. Репресія жіночої творчості та сексуальності мс. Рамсвей знімається з її смертю, натомість дівчина Лілі, яка у творі є проекцією мс. Рамсвей, отримує поштовх для розвитку свого таланту, який вивільнюється: „З раптовим натиском, ніби вона за секунду все зрозуміла, вона намалювала лінію, там, посередині. Робота була зроблена, завершена. Поклавши пензлик після виснажливої праці, вона подумала, що нарешті знайшла себе".[107]

Проблема ставлення до тілесності жінки у європейській традиції вирішується через розкриття внутрішнього конфлікту жінки, для якої її біологічна стать стала перешкодою у самостановленні. Жінки-письменниці створили два дискурси розгляду цієї проблеми: перший – це розкриття внутрішнього протесту жінки, яка не згідна з позицією патріархального суспільства щодо власної тілесності, і другий – це визнання гріховності тіла жінки, надмірна сакралізація функції дітонародження, а водночас розуміння духовної рівності та працездатності жінки, яка повинна продовжувати виборювати свої права у суспільстві.

В українській духовній культурі відбувається пошук поєднання етичного та естетичного у зовнішньості героїнь.

Особливу увагу до зовнішності героїнь приділяє М.Вовчок. Письменниця намагається через зовнішній вигляд людини передати риси її характеру, особливості поведінки. Самих героїнь можна умовно поділити на

106 Woolf V. To the Lighthouse. – London: Penguin Books, 1996. – 14, 25 p.
107 Woolf V. To the Lighthouse. – London: Penguin Books, 1996. – 306 p.

три категорії, кожна з яких має відповідне соціальне становище, погляди та зовнішній вигляд. До першої категорії жінок можна віднести героїнь, які, обстоюючи ідеали патріархального світу, оберігають всіма можливими способами приватний простір господині дому. Вони бояться суспільних змін, тому або закривають себе від світу, утворюючи власний незмінний світ у домі, або ж навпаки, надміру втручаються у приватний простір інших людей, доводячи цим власну важливість. М. Вовчок змальовує передусім жінок старшого покоління, які не намагаються відчути суспільні зміни та зрозуміти потреби молоді, агресивно обстоюють моральні чесноти, чим нерідко спотворюють їх. Письменниця підкреслює їхню „несхожість" до людей: „Пустилась по алеї як кругла козяточка, її спутниця слідкувала за нею бистрим скорпіоном"; „молочна хмара, втілення мікроскопічної вогнедихаючої гірки, палала на блакитній отаманці..."; „дама, що вражаюче нагадувала осіннього розжирілого дрозда".[108]

До другої категорії жінок можна віднести героїнь, чия потреба соціалізуватися розкривається через керування іншими особами. Письменниця зображає їх здебільшого з гарною зовнішністю, адже краса дає їм певні суспільні привілеї, є причиною їхнього успіху та популярності. У творі „Живая душа" зображено красу дівчини Агнеси: „Була надзвичайно гарна, з своїм матовим кольором обличчя, з великими блискучими чорними очима".[109] Вона, розуміючи щастя жінки лише у становленні як дружини і господині, через певний період часу після одруження, відчуває наскільки вона є обтяженою шлюбом. Шлюб приніс їй становище у суспільстві, яке поважає одружених жінок: „краса Агнеси

108 Вовчок М. Вибрані твори // В глуши. – К.: Наукова думка, 1983. – 408, 494, 536 с.
109 Вовчок М. Живая душа. – К.: Дніпро, 1975. – В 3 т., Т.3. – 18 с.

Олексіївни тепер розкрилась розкішним виглядом... манери її зробились легковажніші та розкутіші – в них вже не було минулої боязкості, а також стриманості... зараз це була жінка з суспільним статусом, в дорогому ранковому капоті, з розсипаними пасмами волосся, сповна насолоджуючись вибраним нею щастям..."[110] Однак одруження обмежило свободу, а неспроможність Агнеси усвідомити призначення жінки не лише як дружини та господині у маєтку, а й людини з професією чи зацікавленнями, перетворює її життя у обтяжливе співіснування, що відображається на її зовнішності: „Вся сутність її виказувала, що вона зблідла просто від скуки; в рухах її була вялість, повіки стали якимись важкими, очі зблякли, кутики рота опустились донизу..."[111] М. Вовчок особливо зосереджує увагу в творі на цій постаті. Один із розділів роману названий „Дівчина-титан". Саме так, завдяки певним емансипаційним поглядам сприймають Агнесу у чоловічому товаристві. Письменниця іронічно підкреслює несхожість між зовнішністю Агнеси та головної героїні Мані, їхнім соціальним очікуванням від одруження та їхньою ідентифікацією як „дівчини-титана" (Агнеси) та „живої душі" (Мані).

М. Вовчок обстоює думку, що красива зовнішність не є запорукою щастя. Прикладом невідповідності зовнішньої краси та внутрішнього світу є героїня повісті „Інститутка". Авторка спочатку змальовує зовнішність молодої панночки як дуже красиву: „Панночка аж підскакує, аж із радощів червоніє. То до одного дзеркала скочить, то у друге зазирне; склянку води візьме, то й там любується, яка вона хороша. То заплете коси, то розплітає, то стрічками перев'є, то вквітчається..."[112] Однак з часом у її красі оточуючі починають помічати неприємні риси:

110 Вовчок М. Живая душа. – К.: Дніпро, 1975. – В 3 т., Т.3. – 285 с.
111 Вовчок М. Живая душа. – К.: Дніпро, 1975. – В 3 т., Т.3. – 343 с.
112 Вовчок М. Вибрані твори // Інститутка. – К.: Наукова думка, 1983. – 260с.

„Як вона охижіла, яке страшне зробилося в неї те личко гожеє!..”[113] Нехристиянське поводження панночки перетворює її естетичний образ.

До третьої категорії варто віднести героїнь, чию зовнішність М. Вовчок або зовсім не змальовує, або надає невпорядковане, вибіркове зображення. У письменниці прослідковується взаємозв’язок між непоказною зовнішністю героїні та її рівнем особистої свободи. Відсутність акцентації на зовнішній красі дозволяє зрозуміти, що авторка не виділяє це як головне джерело соціалізації. Прикладом є дві Марії з творів „Живая душа” та „В глуши”. Зовнішність Маші („Живая душа”) згадується лише при певних обставинах, коли авторка має на меті підсилити переживання героїні: „Серйозні, все помічаючі очі… не часто посміхаючіся губи…”, „між брів у неї чи не з десяти років пролягла глубока зморшка …”[114] Непоказна зовнішність героїні (як і сирітство) стають допоміжними факторами для подолання суспільних стереотипів, оскільки представляють дівчину як маргінальну постать. Зовнішність другої Маші („В глуши”) зображено дещо інакше. Дівчина з самого початку представлена читачеві з приємними зовнішніми даними. Її філантропічні нововведення, не дивлячись на їхню наївність, а звідси і недієвість, лише підкреслюють її щиросердечність, людяність. Авторка змальовує красу Маші, підсилюючи її тим, що саме чоловік стає поціновувачем її краси: „Чорний кашемір м’яко спадав на її гладке чоло, покриваючи груди і плечі томливим блиском, лице дихало лихо манливою жвавістю.

– Яка вона гарна сьогодні! – подумав Володимир Петрович, любуючись нею”.[115] Володимир, наречений Маші, є поціновувачем її краси. Саме від його підтримки

113 Вовчок М. Вибрані твори // Інститутка. – К.: Наукова думка, 1983. – 264с.
114 Вовчок М. Живая душа. – К.: Дніпро, 1975. – В 3 т., Т.3. – 53, 104 с.
115 Вовчок М. Вибрані твори // В глуши. – К.: Наукова думка, 1983. – 596 с.

та сприяння залежить Машина спроможність реалізуати себе. Захоплюючись її зовнішньою красою, він дає їй відчути, що вона є жінкою. У його розумінні жінка – це ніжна і гарна істота, яка своєю присутністю прикрашає життя чоловіка і навіть приміщення, у якому перебуває. Маша у певні моменти піддається його впливу. Втім, певна подія, яка розкриває питання сенсу буття (нагла смерть людини) пробуджує її з аморфного перебування: „Вона сиділа, сильно стиснувши у руці розгорнуту книгу, нерухома і бліда, як мармурова".[116] Вона обдумує значення свого шлюбу, і вирішує втікати у світ. Перехід у творі, який зробила письменниця, змалювавши спочатку романтичність нареченого, красу Маші, її майбутній салонний спосіб життя та раптову смерть людини від втоплення у калюжі, показує два різновиди життя – світське, (де ціниться краса) і життя простого народу, (де неосвіченість, пияцтво, злидні призводять до смерті). Своєю втечею Маша розриває з світським товариством, а також визнає, що краса жінки для чоловіка має визначатися не зовнішністю.

Натомість О. Кобилянська не лише надавала особливого значення зовнішності, а через зовнішню особливість своїх героїнь змальовувала їхню неприналежність, вивищеність над світом. О.Кобилянська у творі „Царівна", як і у „Природі", не деталізує зовнішній опис головної героїні Наталки, незважаючи на те, що відчувається естетичне спрямування у її зображенні. Своє відображення Наталка бачить як у дзеркалі, так і у оповідях оточуючих. Сприймаючи свою зовнішність як дефективну, Наталка вдається до мазохістського дискурсу переживання щодо власного тіла: "Лице моє їм (родичам) „закрейдяне", а очі? Боже! Наче я тому винна,

116 Вовчок М. Вибрані твори // В глуши. – К.: Наукова думка, 1983. – 597 с.

що вони для них завеликі?... Я плакала по тихих ночах, що бог дав мені такі великі очі... А одного разу коли з дому порозходились всі і я лише сама одна лишилась, забігла нишком до салону, де висіло велике дзеркало, і глипнула в нього... Двоє великих синяво-сірих... ні, зелених очей вп'ялилося смутно в мене... І від тої пори я не дивлюсь більше у дзеркало..."[117] Не сприймаючи побачене, вона використовує своє зображення з погляду інших: „Я – бабусина русалонька" із спогадів про бабусю, "я – негарна", зі слів тітки, "я – неприступна", як зауважила Лена, "я – царівна" зі слів Орядина, що розкриває її внутрішній конфлікт, представлений через зовнішність. Дивлячись на себе очима „когось", вона моделює ідеальну, нарцисичну ситуацію – уявний бал, де може побачити себе красивою: "Прекрасно вбрана, в строю, власнім лише моїй істоті, красна, мов сонце... я хотіла би лише бути красою, Прояснитися нею".[118] Зламний момент, який відбувся у її свідомості повязаний з закінченням написання твору. Вона інтегрується в суспільство як інвертований суб'єкт – з тілесністю жінки та працеспроможністю чоловіка: „Вона *(праця, твір.)* – „душа" її існування і що все проче в її житті тепер річ побічна".[119] Прогулюючись парком, вона бачить дзеркальне відображення у воді. Дивлячись у дзеркало-воду у повісті, Наталка привласнює собі погляд Нарциса. Вона милується своєю вродою, відкидаючи опосередковане споглядання себе: ""Я – гарна!" – заговорив у ній якийсь голос... Вона була дійсно гарна. Сніжно-біла, а до того великі, як сталь, сяючі очі. Стать її була гнучка і струнка, отже, була цілком гарна... "Царівна", – навинулось їй на думку".[120] З нарцисичного споглядання себе у постатях царівни, Лореляй, русалки у повісті розкривається жіночий

117 Кобилянська О. Царівна. – К.: Держлітвидав, 1962. – В 5 т., Т. 1. – 110 с.
118 Кобилянська О. Царівна. – К.: Держлітвидав, 1962. – В 5 т., Т. 1. – 127 с.
119 Кобилянська О. Царівна. – К.: Держлітвидав, 1962. – В 5 т., Т. 1. – 352 с.
120 Кобилянська О. Царівна. – К.: Держлітвидав, 1962. – В 5 т., Т. 1. – 354 с.

мазохізм, який є передумовою формування „нової жінки" у О.Кобилянської.[121]

О. Кобилянська у новелі „Природа" описала першу в українській літературі сцену фізичного кохання. Потяг дівчини та гуцула заснований на зовнішній привабливості кожного. О. Кобилянська зосереджує увагу на волоссі та очах дівчини: „Було у неї рудаве волосся, що у русинів рідкість... її очі великі, трохи нерухомі й вогкі, були сумні й тоді, коли уста усміхалися".[122] „Меланхолійний сум" який відбився в її характері, поєднав у собі лінь, небажання працювати та інстинктивне чуття „існування бур" та „невиразна жадоба чувства побіди". Бажання приборкати коня, яке виникає як потреба вивільнити свою сексуальність, вона називає „плебейськими інстинктами, котрі через її розніжене життя не мали будучності".[123] 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".[124] Їй подобається його „„маскулінність", фізичні пропорції тіла, певні риси обличчя, йому, відповідно, її „фемінність"". Гуцул є втіленням фізичного бажання дівчини, а подорож на гору з ним є „образом-символом сексуального акту".[125] Героїні досліджують власну сексуальність, розглядаючи своє тіло як приналежне лише собі. Однак такий зв'язок, утворений на тілесному потязі є недовготривалим. „Мужик" О. Кобилянської не може бути жінці другом, бо не може підкорити собі її тілесність. Гуцул сприймає

121 Гундорова Т. Femina melancholica. – К.: Критика, 2002. – 122с.
122 Кобилянська О. Природа. – К.: Держлітвидав, 1962. – В 5 т., Т. 1. – 401 с.
123 Кобилянська О. Природа. – К.: Держлітвидав, 1962. – В 5 т., Т. 1. – 403 с.
124 Кобилянська О. Природа. – К.: Держлітвидав, 1962. – В 5 т., Т. 1. – 405 с.
125 Таран Л. Жіноча роль // Сучасність. – 2005. – № 7-8. – 133 с.

сексуальну активність дівчини як неприродну, керуючись патріархально-усталеним розподілом ролей у інтимному житті чоловіка та жінки.

У творі „Вальс меланхолійний" зображено три різні типи жінок, та відповідно три різновиди ставлення до власної тілесності. Марта – це тип жінки з домінуючими сімейними цінностями: „Ти є вже вродженою жінкою і матірю... Ти – ще неушкоджений новітнім духом тип первісної жінки".[126] Живучи саможертовно, вона створює всі необхідні умови для творчості Ганусі, артистки, яка живе за покликом свого таланту. Гануся свавільна, певним чином 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 замилування Ганусі.[127] У самій Софії, в зв'язку з особистою трагедією, поєдналися 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 ґудзики пальта... держались слабше сукна від інших,.. рукавички... були порозпорювані чи погризені".[128] 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".[129] Це чуттєве роздвоєння на зовнішню недбалість та внутрішню еротичність підкреслює сублімаційну сутність її гри на фортепіано. Музика заміняє фізичний контакт, викликає стан збудження, що для героїнь О.Кобилянської завжди служили стимулом або

126 Кобилянська О. Valse melancolique.– К.: Держлітвидав, 1962. – В 5 т., Т. 2. – 384 с.
127 Агєєва В. Жіночий простір. – К.: Факт, 2003. – 210 с.
128 Кобилянська О. Valse melancolique.– К.: Держлітвидав, 1962. – В 5 т., Т. 2. – 370, 377 с.
129 Кобилянська О. Valse melancolique.– К.: Держлітвидав, 1962. – В 5 т., Т. 2. – 382 с.

замінником фізичного кохання. 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".[130] У новелі „Некультурна" зображено гуцулку Параску, чия жіноча тілесність зображена як андрогінна, тобто, „жіноча" та "чоловіча" одночасно.[131] Параска дослуховується власних бажань, не примушує себе займатися нецікавою роботою, не любить жіночої хатньої роботи, рукоділля, однак любить майструвати, дрова рубати, працювати у полі. Маючи фізичну силу, вона виконує чоловічу роботу, ламаючи цим усталені стереотипи про розподіл праці. Таке поєднання і протиставлення у героїні фемінних та маскулінних якостей розкривається через її світогляд, позбавлений гендерних умовностей. Героїня створює образ самодостатньої людини, життя якої позбавлене патріархальних умовностей. Зображуючи своїх героїнь, авторка вийшла за межі надмірної сентиментальності жіночих романів, представивши психологічне змалювання буття жінки у суспільстві.

Є.Ярошинська вбачає жіночу сутність у дослуховуванні до власного серця, щоб розпізнати справжнє кохання, після чого вона вже не перебуває в стані нереалізованості і пошуку. Однак материнство повинно реалізовуватись лише в шлюбі, в інакшому випадку героїня не отримує психологічної підтримки та суспільної пошани. С. де Бовуар зауважує, що материнство шанується тільки в одруженої жінки, а без обручки матір-одиначка не отримає поваги до себе та не здобуде своїх прав.[132]

У змалюванні зовнішності Є. Ярошинська акцентує

130 Огієнко І. Історія української літературної мови. – К.: Наша культура і наука, 2004. – 135 с.
131 Таран Л. Жіноча роль // Сучасність. – 2005. – № 7-8. – 134 с.
132 Бовуар С. де. Друга стать. – К.: Основи, 1995. – У 2 т., Т. 2. – 13 с.

увагу на виділенні фемінних та маскулінних якостей. Письменниця, змальовуючи зовнішність героїнь, підкреслює їхню тендітність, жіночність, беззахисність: „тонкий, гнучкий стан, рум'яне личко, великі сині, як небо, очі, коралові уста", „ясне, мов лен, волосся". Натомість у чоловіків здебільшого підкреслюється маскулінні якості: фізична сила, міць, енергійність. Чоловіки „сильно збудовані, становили фоліо для красивих дівчат. При них виглядали дівчата далеко меньшими, струнκішими, делікатнішими...". У її творах зовнішній вигляд героїв переважно взаємоповязаний з їх внутрішніми якостями. В оповіданні „Понад Дніпром" зображено протиставлення зовнішності та внутрішнього світу двох жінок – Марії та панни Годецької. Взаємопоєднання зовнішності та моральних якостей жінки виокремлює зовнішність (як те що лежить на поверхні) як індикатор внутрішнього світу людини. Красива – отже порядна, чесна, турботлива... У оповіданні „Золоте серце" зображено зворотнє протиставлення зовнішності та внутрішнього світу матері та дочки. Однак, це швидше протиставлення правдивості, справжньості та оманливості вчинків і помислів людини. Дизгармонія зовнішнього вигляду з внутрішніми почуваннями героїнь зникає з розкриттям мотивацій їхньої поведінки.

Подібний взаємозв'язок між зовнішністю дівчини та її духовними характеристиками, як це відтворилось у Є. Ярошинської, змальовано й у У.Кравченко. Її героїня через зовнішній опис, постає читачеві як добра, ніжна, стурбована клопотами життя дівчина: „була се іще дуже молода дівчина красуня. Около гарної голови хвилювалося буйне волосся, дрібне лице роз'яснювали очі, на гладкім чолі малювались благородність і розум. Темна суконка, ушита без журналевих видумок, підносила тільки її ніжну красу".[133]

133 Кравченко У. Голос серця //Українська новелістика кінця XIX – початку XXст. – К.: Наукова думка, 1989. – 163 с.

У дівчині вітається її скромність у одязі, невибагливість до кольорів та крою, бо в умовах формування феміністичних елементів в українській літературі зовнішність героїні вказує на її світоглядну позицію.

О. Теліга розвивала своє розуміння тілесності жінки, опираючись на політично-ідеологічні віяння передвоєнного періоду. Націонал-соціалізм, який набирав обертів у Європі, переслідував жіночі рухи та обмежував роль жінки виключно материнством. Відбувалося применшення сутності жінки як індивідуальності перед жінкою-матір'ю. Політика про-наталізму і культу матері набула буттєвих та виразних рис націонал-соціалістичного сексизму, коли жінка ставала жертвою власної тілесності.[134] У творі „Якими нас прагнете?" Теліга намагається віднайти чоловічий погляд на образ жінки. Розкриваючи питання материнства, авторка підносить „традиційний культ матері, акцентуючи, на її думку, новий аспект материнства – виховання свідомих громадян патріотів".[135] Підтримуючи ідею материнства, вона апелює до А. Розенберга, одного з засновників гітлерівської ідеології: „Та невже ж жінка – мати і тільки мати є ідеалом фашизму? Він *(А. Розенберг)* каже, що „в руках жінки лежить збереження нашої раси!". Вона має дбати, щоб її земля не заселилась фізичними або духовними яничарами".[136] Фізичне збереження жінкою нації, раси забезпечує націоналізм. Жінка не лише „не сміє родити дітей чужинців", вона навіть на повинна закохуватися у чужинця. Духовне збереження роду забезпечує фемінізм, який розширює межі діяльності жінки з „домашнього вогнища" до „могутності більшої родини – нації". Не перетворившись у жінку-товариша для чоловіка, вона не зможе „пригадувати ту годину, коли треба звивати намет", а буде лише обтяжувати чоловіка-

134 Bock J. Equality and difference in national socialist racism. – Routledge, 1992. – 105 с.
135 Теліга О. Якими нас прагнете? – К.: Вид. ім. О. Теліги, 1999. – 90 с.
136 Теліга О. Якими нас прагнете? – К.: Вид. ім. О. Теліги, 1999. – 92 с.

воїна своєю сентиментальністю та дріб'язковістю. Однак „жінка-товариш" поряд із „жінкою-рабинею" та „жінкою-вамп", образами, які створили чоловіки у своїх творах, має „так мало жіночного, що – викликаючи пошану – ніколи не викликає любові й адорації".[137] Образ „жінки-рабині" – це образ жінки, замкнутої у колі родинного вогнища, яка не усвідомлює сенсу свого життя, сприймає його як традицію народження дітей та підкорення чоловікові. „Жінка-вамп" – це образ спокусниці, яка зваблює чоловіка. Чоловіками вона сприймається як обмежена істота, здатна лише на фізичний потяг. В. Агеєва зауважує, що „поетеса майже не потребує розібратися, якою ж жінка сама себе прагне..." [138] О. Теліга поєднує фемінізм і націоналізм та створює образ подруги чоловікові, яка одночасно є його підтримкою в бою та берегинею домашнього вогнища, яке прихистить воїна. Одним із досягнень героїні О. Теліги є її жертовність. Розвиваючись як особистість і громадянка рівномірно з чоловіком, вона визнає вищість чоловіка як воїна, жертвуючи собою задля його розвитку та боротьби. Відмежовуючи себе від войовничості, ніби ховаючись за чоловіка, вона компенсує цей відхід жіночністю, фемінними рисами, які не притаманні, за визначенням чоловіків-письменників, „жінці-товаришу": „О, так, я знаю, нам не до лиця // з мечем в руці і з блискавками гніву, // Військовим кроком, з поглядом ловця, // Іти завзято крізь вогонь і зливу. //Ми ж ваша пристань – тиха і ясна, // Де кораблями – ваші збиті крила. // Не Лев, а Діва – наш відвічний знвк,// Не гнів, а ніжність – наша вічна сила... // Та тільки меч, блискучий і дзвінкий, // відчує знову ваш рішучий дотик, – // Нам Час розгорне звиклі сторінки: Любов і пристрасть... Ніжність і турботи..."[139] Однак цей поділ на фемінність і маскулінність жінки та

137 Теліга О. Якими нас прагнете? – К.: Вид. ім. О. Теліги, 1999. – 85 с.
138 Агеєва В. Жіночий простір. – К.: Факт, 2003. – 249 с.
139 Теліга О. Відповідь. – К.: Вид. ім. О. Теліги, 1999. – 41 с.

чоловіка визначається не їхнім розподілом на головного та підлеглого, а вимогами часу, який розділяє їхні ролі та призначення у житті: „Відпочинеш і підеш знову. // Що ж, заходь до мойого дому,... // Ти відходиш вже? Що ж, не плачу. // Не сумуй і ти, подорожній! // Хтось незнаний нам шлях призначив, // І покинуть його не можна”.[140] Таке трактування визначеності долі дозволяє уникнути жінці применшення її значення у процесі боротьби через тілесність, яка є фізично слабшою від чоловічої. Ідеальний образ жінки, який бачить О. Теліга – це „з’єднання жіночости з мужністю, а коханки з товаришем”.[141] О.Теліга намагалася поєднати романтичний образ діви, яка є натхненницею чоловіка, з практичною допомогою жінки, яка є товаришем чоловіка та берегинею нації. Такий світогляд характерний у міжвоєнний час, який вимагає від людини надзусиль для аккумуляції сили та життєвої наснаги.

Зображення тілесності жінки в українській жіночій візії розкривається як через ототожнення, так і протиставлення етичного та естетичного у образі жінки, (але протилежно до позицій у чоловічих поглядах). За допомогою ототожнення естетичного та етичного, де через зовнішню красу підкреслюється духовна краса, виділяється сутнісне значення материнства для формування особистості жінки (Є. Ярошинська, У. Кравченко). Натомість у творах М. Вовчок та О.Кобилянської, Л. Українки краса виконує естетично-споглядальну функцію, яка дещо підкреслює унікальність героїні. Свідоме використання авторками некрасивої зовнішності жінки як в українській, так і в європейській культурі має на меті відмежувати сутність жінки від тілесної привабливості, що через свідому десексуалізацію позбавляє її впливу у суспільстві опозиційності чоловічого та жіночого начала.

140 Теліга О. Подорожній. – К.: Вид. ім. О. Теліги, 1999. – 26 с.
141 Теліга О. Якими нас прагнете? – К.: Вид. ім. О. Теліги, 1999. – 93 с.

РОЗДІЛ 3

СОЦІАЛЬНЕ СТАНОВИЩЕ ЖІНКИ

Екзистенція жінки

Дискурс насильства над жінкою в європейській культурі чітко підкреслює відношення до фемінного, як до слабкого, вторинного, інертного. В суспільстві встановлюється домінування чоловіка, батька у всіх сферах життя, виникають приховані різновиди насильства над жінкою як реакція на поступовий емансипаційний порух у суспільстві. Втім, насильство не можна відкрито легалізувати у суспільстві, яке сповідує загальнохристиянські положення, тому воно набирає переважно латентних форм.

Екзистенціальні проблеми жінки у європейській культурі представлені як сукупність репресивних чинників, які стають на перешкоді соціалізації жінки та її розвитку як особистості. У цьому контексті важливо зрозуміти, що дискурс насильства постає як особливий культурний феномен, сформований в європейській культурі XIX століття, як наслідок взаємодії усталений норм патріархального суспільства та емансипаційних тенденцій. Насильство над жінкою розкривається не лише як загроза фізичної розправи, а й як система суспільних примусів та обмежень, що спотворюють самооцінку жінки та її ставлення до зовнішнього світу.

Насильство – це головна тема у творах. Воно

не розкривається з сучасною простотою, коли автор відверто вказує читачу на існуючу проблему чи натякає на своє ставлення. Сцени насильства, у працях європейських письменниць, завуальовані у продіях і емоціях, утворюють особливий метатекст, розкритий на сторінках книги.

Такі праці переважають у творчості Дж. Остен, сестер Бронте, Дж. Еліот, Е. Гаскел. Саме вони, спираючись на біографічні дані, детально змалювали насильство над жінкою як замовчуваний суспільний досвід.

Англійська письменниця Ш. Бронте у творі „Віллетт" зображає подвійний конфлікт внутрішнього світу жінки з оточенням. Головна героїня Люсі Сноу відчуває, що вона „переслідувана" привидами, які розкривають їй небажане, негативне значення подій. Розділяючи світ на власний, замкнутий та зовнішній, ворожий, вона переносить всі невдалі спроби соціалізації у приватне життя. Це і призводить до ілюзії переслідування, коли щось зовнішнє перешкоджає їй бути собою. Авторка підкреслює її внутрішні конфлікти грою з реальністтю і дзеркалом. Дивлячись у дзеркало, Люсі не може відділити власне бачення себе та оцінку її оточуючими. Дівчина заплуталася у виборі якою хоче бути, якою може бути і, головне, якою треба бути щоб уникати конфлікту з соціумом. Тут розкривається конфлікт особистості, який полягає у співіснуванні двох осіб усередині неї – жінки, якою вона себе відчуває, (тією, яка не зважає на свою зовнішність), та жінки як давньовкоріненого фемінного стереотипу. Ця жінка повинна поводитись так, як чоловік та суспільство очікує від неї. Дослідник Р. Бледсо вказує, що така поведінка розуміється як справжня „фемінна" у суспільстві[1]. Саме ця „набута" штучна фемінність

1 Bledsoe R. Snow Beneath Snow: A Reconsideration of the Virgin of Villette. – N Y, Lon., 1980. – P. 214–222

змушує Люсі страждати та жити в коловороті своїх помилок та вчинків. Мс. Феншоу, подруга Люсі, вважає, що дівчина виконує певну роль, тому невідомо яка вона є. Люсі сама характеризує себе як „замаскованого персонажа”[2]. Дівчина сприймає життя як негативний досвід, і єдиний раз вона відчула задоволення від навколишньої краси під час нічного фестивалю. Під дією опію вона прогулювалась на вуличному карнавалі: „Я насолоджувалась баченим: я пила пружне нічне повітря – відгомін звуку, підозріле світло, що зникало та з’являлось. Я стискала руки Щастю і Надії, і саме зараз я – зневажала Відчай”[3]. Стан дівчини та небуденність вулиці візуалізували її бажання відмовитись від сірості рутини та інакше поглянути на світ. Окрім неприйняття Люсі зовнішнього світу через внутрішній конфлікт, існує ще й зворотна проблема – сприйняття її у суспільстві. Е.Бронте показує ставлення оточення до Люсі з її „**домашньою драмою**” через виконання драматичного твору акторкою Вашті. Насилля, яке показала на сцені Вашті своєю грою, було спрямоване подолати, змінити фатум, який переслідував героя, роль якого вона виконувала. Її боротьба на сцені є аналогією переживання життєвих ролей Люсі, які дівчина не може сприйняти як гру, і як гру не може відкинути. Гра Вашті має на меті показати розкриття жіночої сутності, яка вивертається з-під гніту: „Я побачила в ній щось не від жінки чи чоловіка: в її очах був диявол. Вони написали ПЕКЛО на її прямих пихатих бровах. Вони перетворили її голос у звуки тортур. Вони змінили її горде лице на демонічну маску. Ненависть і Вбивство і Божевілля втілилися в ній.

Це було захоплююче видовище – у величі

2 Bronte Ch. Villette. – London: Penguin books, 1985. – 393 p.
3 Bronte Ch. Villette. – London: Penguin books, 1985. – 551 p.

викриття.

Це було низьке, жахливе, аморальне дійство”[4]. Своєрідним виконанням ролі за допомогою мистецтва Вашті показує обмеження жіночої сексуальності, яке розкривається в хаосі та стражданні, чим перетворює гру не на маніпуляцію людьми (як це роблять інші актори у Віллетті), а для розкриття себе. Її мистецтво є агресивною реакцією на патріархальне обмеження сприйняття естетичного. Воно не сприймається як гра актора, а швидше як напад божевілля. Своєрідність імені „Вашті” є також наслідком патріархального утиску. С.Губар та С.Гілберт вказують, що цей псевдонім, який не виказує стать акторки, має на меті позбавити гру жіночного, тобто, напередвизначено-дефективного[5]. Неприйняття Л. Сноу суспільства з його вкоренілими традиціями та визначеними ролями, (які дівчина все ж приміряє до себе), розкривається як у її агресивному ставленні до оточення, так і у неприйнятті суспільством такої асоціальної особи. Її агресія виражається у відвертих нападах люті до інших та у мазохістському ставленні до себе. Однак, Ш.Бронте вказує на неналежність Люсі до цього суспільства. Авторка вводить різнотипні персонажі, на контрасті з якими зрозуміло ступінь соціалізації Люсі. Для прикладу, її знайомство з мадам Валреівенс схоже на казку, коли маленька дівчинка, несучи кошик і нічого не підозрюючи, потрапляє у пащу звіра[6]. Люсі попросили занести кошик з хатніми прикрасами до мадам Валреівенс. Блукаючи зливою від будинку до будинку вона за допомогою священика, потрапляє у потрібне помешкання. Жах, який відчула героїня, побачивши огидне тіло мадам Валреівенс, яка є шанованою мешканкою містечка, засвідчує її

4 Bronte Ch. Villette. – London: Penguin books, 1985. – 423 p.
5 Gubar S., Gilbert S. The Madwoman in the Attic. – Yale University Press, 1979. – 424 p.
6 Gubar S., Gilbert S. The Madwoman in the Attic. – Yale University Press, 1979. – 430 p.

неготовність соціалізуватися та усвідомити необхідність налагодження контактів з людьми. Люсі надає певного містичного значення мадам Валреівенс, а зокрема її тілу, адже реальна людина на її думку не може бути такою: „Чари відкрили мені країну ельфів на місці горища, де знаходились зникаючі картини, арка, прохід, сходи з каменю, що так нагадували казку… Її лице було величезне, та трималось не на шиї, якої здавалось не було, а йшло десь з грудей. Я могла б припустити, що їй на вигляд вже сотні років, а очі – злі, недружні, були ще старші… Як несамовито вони дивились на мене…„[7]. Цим протиставленням Люсі та мадам Валреівенс Е.Бронте утворює пару протилежностей, на кшталт еліотівських пар, однак тут вони не взаємодоповнюють одине одного, а утворюють союз, де один в силу наділених його здатностей пригальмовує життєві сили іншого. Однак Люсі, добровільно прийшовши до цієї жінки, котра символічно спускається з горища (горище у сестер Бронте – це місце, де замикають те, чим не може керувати патріархально-традиційне суспільство) лише тимчасово утворює цю пару протилежностей з мадам Валреівенс. Люсі виглядає маленькою, блідою, переляканою, прохаючою взяти кошик, натомість, мадам Валреівенс – огрядна, дужа та зверхня відмовляється прийняти кошик. Якщо ці два образи протилежні і не можуть співіснувати разом, і суспільство приймає мадам Валреівенс як благородну пані, яка має вплив на оточуючих, то Люсі, у соціально-адаптативному ракурсі є маргінальним елементом. Люсі переживає своє співставлення з мадам як мить, коли вона відчуває страх, схожий до впливу Вішті. Через опис наступної пари Е.Бронте показує той драматичний розвиток

7 Bronte Ch. Villette. – London: Penguin books, 1985. – 481 p.

подій, коли жінка не може подолати відчуття страху як постійне усвідомлення існування прихованої себе. Священик розповідає Люсі про взаємовідносини молодої дівчини Жюстін Марії та мадам Валреівенс. Валреівенс, керуючись власними переконаннями, „повстала зі всією несамовитістю вдачі, яка перетворювалась часом у демонічність”[8], та зробила все можливе, щоб розірвати взаємовідносини Марії та її молодого чоловіка, який був невдалою кандидатурою у фінансовому плані. Дівчина не витримала протистояння і тому „вона відмовилась від свого першого залицяльника, але, не прийнявши другого з важчим гаманцем, пішла у монастир, де і померла під час постригу”[9]. Марія обирає втечу від запропонованого життя, яке не має для неї суспільного сенсу на більш аскетичне. Однак, раптова смерть, яку можна зрозуміти як свідоме прагнення не жити, тобто вчинити самогубство, свідчить про її неспроможність адаптуватися у житті після суспільного втручання.

Подібний конфлікт відбувається і у дівчини Джен з роману Ш.Бронте „Джен Ейр”. Чи не кожен з нас хоч раз у житті читав цю драматичну оповідь, чи бачив сучасну постановку з Ш.Гінсбург в головній ролі. Втім, пересічний оглядач і надалі трактує цю історію як жіночий роман зі своєрідним емансипаційним підтекстом. Авторка вдало замаскувала справжню суть свого твору у семіотичній грі. Твір починається з усвідомленням маленькою Джен свого сирітства та розмежування ролі матері, мачухи та батька-захисника. Місіс Рід, дружина покійного дядька, втілює образ мачухи, яка закриває звідну дочку „у кімнаті з чудовиськами”. Закрита у кімнаті дядька, вона апелює зі своїми скаргами до нього як до присутнього біля неї. Шукаючи підтримки, вона опиняється між злою мачухою

8 Bronte Ch. Villette. – London: Penguin books, 1985. – 485 p.
9 Bronte Ch. Villette. – London: Penguin books, 1985. – 485 p.

та покійним захисником. Це штовхає дівчину до пошуку сурогатної матері, до жінки, яка дозволить Джен відчути, що її люблять. Маючи потребу у співучаснику власних переживань, вона утворює певний союз „дочки-матері" з жінками, які прихильні до неї. Перша спроба прийняти за матір служницю Бетті не призвела до порозуміння. Глибоко переживаючи свою самотність (як і Люсі Сноу та Кетлін Лінтон) вона перестає адекватно оцінювати свої вчинки: „Всі говорять, що я зла, мабуть, це так і є: чи така думка мала б переконати мене позбутися життя відмовою від їжі? А це вже злочин: чи готова я померти?"[10]. Цей випадок, коли Джен розмірковує про смерть, є єдиною згадкою про самогубство у творі. Однак надалі смерть, як завершення циклу життя, стає індикатором добра і зла у житті дівчини. Наступним псевдоматеринським (сестринським) союзом стало взаємозацікавлення Джен та дівчини Хеллен у школі для сиріт. Однак, оскільки Хеллен свідомо бажала собі смерті, як втечі у потойбічне життя, (яке вона вважала подібним на книжкове, бо книжкова свобода героїв не може існувати у справжньому світі), то смерть від епідемії стала вивільненням, моральним добром, яке Джен усвідомила та прийняла як необхідність:

„ –…Здається я хочу спати; не йди від мене Джен; я б хотіла, щоб ти залишилась біля мене.

– Я залишусь з тобою, дорога Хелен: ніхто не забере мене звідси…

– Надобраніч, Джен.

– Надобраніч, Хелен.

… Я – спала, Хелен – була мертва"[11]. Після смерті Хелен заміною матері стає вчителька Темпл. Одруження міс Темпл Джен перенесла як втрату, ревнуючи її до

10 Bronte Ch. Jane Eyre. – Penguin books, 1994. – 18 p.
11 Bronte Ch. Jane Eyre. – Penguin books, 1994. – 84 p.

нареченого, хоча собі пояснила це як переживання через обмеження свободи жінки після весілля.

Надалі смерть, з якою зустрічалася Джен у житті, ставала ще більш символічною. Самогубство після моральної та фінансової деградації її звідного брата Джона Ріда та повернення до тітки у дім перед її смертю, стало символом переборення зла, несправедливості, які вона від них пережила. Знищення блискавкою розлогого дерева, де мр.Ротчестер освідчувався їй у коханні та запропонував одружитися, символізувало знищення місця злочину, де скоїлася неправда. Каліцтво мр.Ротчестера під час пожежі призвело до його фізичної неповносправності. Саме таку фізичну обмеженість можна прирівняти до становища жінки в суспільстві. Це урівняло їх і дало можливість Джен прийняти його пропозицію щодо одруження. Знищення маєтку (як архітектурного образу патріархального домінування) створило можливість збудувати для Джен і мр. Ротчестера нове помешкання, більш непримітне та віддалене, що означало утопічну втечу від суспільства (як перешкоджаючого фактору у реалізації рівності чоловіка та жінки). Отже, смерть чи руйнація, яка супроводжує Джен, є одночасно виявом безсилля, непоборності ладу (як у випадку з Хелен), так і символом очищення, яке є проявом вищої справедливості. Проблема переживання акту смерті, очікування смерті, насильства чи самогубства є широковживаною у творах сестер Бронте. У творі „Джен Ейр" розкрито аксіологічне значення смерті, коли смерть, на думку дослідника А. Варави, „знищуючи всі сурогатні цінності, всі приватні, відносні проекти та інтереси... наполегливо вимагає від людини набуття абсолютного смислу, над-смислу"[12]. Натомість у творі Е. Бронте „Грозовий перевал" ставиться

12 Варава В. Метафизика смерти: опыт „апофатической рациональности" // Вопросы философии. – 2005. – № 12. – 79 с.

наголос на діалектичному відношенні між життям і смертю. Твір, який у літературній критиці розглядається під символічною назвою „Біблія пекла" та „антологією домашнього насильства". Простір співжиття жінки і чоловіка розкривається через спільний побут (як символ просторово-тілесного поєднання чоловічого і жіночого) та через містичні відчуття (як символ надприродного духовного поєднання). Роз'єднання головних героїв Кетлін та Хатклiфа, які, за задумом авторки, своїм містичним коханням мали відтворити „втрачений рай", після втрати один одного перетворились на антисоціальні постаті. Насилля як сублімаційний елемент перетворюється на життєвий світогляд головних героїв. Гендерні відмінності між чоловіком та жінкою у творі найчіткіше представлені через дві протилежні культурні концепції, які панували у тогочасній літературі – готично-містичну образність Байрона та статевий детермінізм Мільтона, і, через особисту позицію авторки, яка надмірно фемінізує героїню та маскулінізує головного героя, чим підсилює трагізм подій. Хатклiф, який є праобразом байронівського типу чоловіка, у його негативному значенні, (як це передає Б. Рассел[13]), у якому повинні поєднатися такі риси як дикість, суворість, сила, повинен уявлятися читачеві як позитивний герой. Натомість він, наділений авторкою надмірною жорстокістю як колективний образ всього маскулінного (тотожного несправедливому) у суспільстві, розкриває свою агресію на близькому оточенні. Жертвами його фізичного і морального знущання стали близькі люди. А головна героїня Кетлін, яка представляє мілтонівську концепцію загальновизначеної гріховності жінки у суспільстві, наділена надмірними фемінними якостями саме у сфері насильства. Її насильство спрямоване на

13 Рассел Б. Історія західної філософії. – К.: Основи, 1995. – 568 с.

саму себе, тобто – це свого роду „жіноче насильство" – мазохізм, не дивлячись на загальну концепцію твору, де вона представлена частково як андрогінна сутність, частково як наділена маскулінними якостями, що і підкреслювало її антисоціальну позицію. Втім, у сфері насильства Хатклiф – як садист, так і Кетлін – як мазохіст, своєю поведінкою втілюють суспільні очікування. Авторка підійшла до проблеми обумовленості поведінки статей, де чіткий детермінізм є необхідною умовою соціального життя, навіть, якщо це сфера насильства, і якщо така поведінка не є первісно притаманна героям, а є наслідком чи реакцією на суспільне втручання. Сестри Бронте однаково протрактували взаємозв'язок між системою патріархальних обмежень жінки, які чинять насильство щодо неї, та трансформацію цього насильства у приховану агресію, яка втілюється у мазохістському дискурсі.

Цікавий різновид насильства жінки, яке постає як позитивне явище у суспільстві, розкрито у творчості Дж. Еліот. Концепція „вседозволеності генія", яка розкривається у її творах, показує жінку, як активну, агресивну, талановиту особистість, яка на фоні інших героїнь виділяється певними маскулінними якостями. Авторка не розглядає творчих жінок як негативних героїнь. Вона вказує, що їхня неправильна поведінка, є не що інше, як тиск суспільства, яке не дає їхньому генію розкриватися. Тиск суспільства повинен переборотися жінкою задля вищої мети. Втім у творчості Дж. Еліот важливе значення мають релігійні почуття. Дослідники О. Лавсей та К. Х'юджес[14] вказують на значний вплив церкви та християнської моралі на формування позитивного образу її героїв. Саме релігійні переконання

14 Lovesey O. The Clerical Character in George Eliot's Fiction. – University of Victoria, 1991. – 135 p.; Hughes K. George Eliot. The Last Victorian. – London: Fourth Estate, 1999. – 536 p.

авторки не дали їй змоги зрозуміти суперечності у змальованих нею образах. Дотримання героїнями суворих моральних переконань відсторонило їх від участі у емансипаційних тенденціях у суспільстві. Їхня боротьба з несправедливістю зосереджувалась на жертвопринесенні себе, посвяті себе певній проблемі задля покращення суспільства, що втілилося у мазохізм героїнь не як протест чи боротьбу, а як псевдо-конструктивну поведінку жінки у суспільстві.

Г. Флобер також змалював насилля над собою як невідворотний період у житті жінки. Конфлікт з суспільством, який виражає своєю поведінкою та зовнішністю Боварі, перетворився у її самозаперечення як жінки. Жінка, якій патріархальне суспільство приписує певні ролі, не могла примиритись з цим обмеженням. Вона потрібна суспільству такою, якою вимагає суспільство, а не інакшою. Її флірт та поїздки до коханців були схвалені чоловіком заради власного задоволення потреби у домашньому спокої. Навіть її самогубство було більш необхідним для Жюстена (помічника аптекаря), ніж її порятунок, бо у той момент залежало, чи він буде покараний, чи ні.

Зображення насильства над жінкою стало важливим елементом європейської культури XIX ст.. Автори намагались підкреслити репресивну основу патріархального суспільства та його вплив на формування особистості жінок, показати читачеві психологічну кризу окремо кожної жінки, яка самотужки долала цей опір. Насильство перестало бути викривальним явищем соціальних негараздів, а перетворилося в метамову культури суспільства. Саме тому, в XIX ст. виникає „**феномен голоду**”, як ціннісно-світоглядна позиція самообмеження та самокатування.

Голод як форма неврозу

Феномен голоду у європейській літературі XIX ст. розглядається критиками як перші спроби жінок здобути рівноправність. Поняття „голоду" позначається в англійській мові двома термінами „starvation" та „hunger"[15]. Голодування (starvation) як фізіологічний процес означає відмову від прийому їжі жінкою, що повинно спричинити її фізичне виснаження. Голод (hunger) як світогляд, змальовує витіснення жіночої статі з культурного простору, що призводить до її образного зникнення. „Голод" визначається феміністичним рухом, який зароджується на початку XIX ст. в Європі, як "інструмент слабких".

Проблему голоду в європейській культурі перестали розглядати виключно як відмову від їжі, вона дістала резонансне культурно-суспільне навантаження. Дослідники виділяють декілька різновидів голоду, описаних у літературі. Метою такої класифікації є виділення дискримінаційних елементів культурного простору обох статей:

1) Голодування як вираз „непокори та гніву"[16]. Такий різновид опору жінки патріархальним умовностям суспільства виражається не у фізіологічній відмові від прийому їжі, а у несвідомому применшенні власних фізіологічних потреб (їжа, житло, одяг, комфорт). Героїня сприймає суспільний добробут як чоловічу прерогативу,

15 Gubar S., Gilbert S. The Madwoman in the Attic. – Yale University Press, 1979. – 279, 284 p.
16 Gubar S., Gilbert S. The Madwoman in the Attic. – Yale University Press, 1979. – 373 p.

тому дозволяє собі лише мінімум, необхідний для виживання. Прихована всередині жінки агресія як реакція на суспільний несправедливий розподіл ролей притамовується за допомогою голоду. У випадку, коли жінка бере те, що їй „не належить", агресія вивільняється. Такий „голод" героїні як несвідоме обмеження задля керування прихованою агресією зображено у творі Ш. Бронте „Джен Ейр". Джен обмежує себе у всьому, оскільки не належить до світу розкоші. Погодившись на нерівний шлюб з мр. Ротчестером, вона вивільняє прихований гнів. У творі це зображено як її зустріч з божевільною дружиною мр. Ротчестера – Бертою, яка уособлює агресивність Джен.

2) Голод як протест проти жіночого тіла. Це свідоме фізіологічне виснаження жінкою власного тіла як об'єкта суспільної дискримінації. Тіло сприймається як посередник між сутністю жінки (її внутрішнім світом) та соціальним обмеженням через її фізіологію. Жінка намагається позбутися тіла, з вини якого її сутність є другорядною стосовно чоловічої. Голодування, яке супроводжується відмовою від контактів з людьми, замкнутістю жінки у невеликому приміщені, нервовими нападами, повинно шляхом глибокого виснаження тіла зменшити психологічне напруження, яке переживає жінка. В даному випадку голод притамовує бажання жінки жити та боротися в суспільстві, яке вона не може перемогти. Хворобливий стан дозволяє їй обмежити контакти з навколишнім середовищем, що і є її метою. С. Губар і С. Гілберт вважають, що тілесне самовиснаження є наслідком неспроможності жінки прийняти власну фізіологічну будову організму. Бажання голодувати у жінок виникає ще у юному віці, і „це можна розглядати як протест проти того, щоб стати жінкою. Тому, добровільне голодування повертає дівчат

до фізичного стану маленьких дітей з метою перервати менструальний цикл, який визначається ними як „прокляття""[17]. Значним дискомфортом подекуди стає і вагітність, яку жінка сприймає як паразитування у її тілі. Безперечно, проблема неприйняття жінкою її фізіологічних особливостей базувалася на суспільно-культурному ставленні до жіночого тіла. Тому бажання самознищити тіло було для жінки викликом суспільству, яке могло керувати її життям, однак, не могло призупинити процес вмирання. Е. Бронте описує такий голод жінки у творі „Грозовий перевал". Кетлін Лінтон, намагаючись позбутися власного тіла, зачиняється у кімнаті та виснажує себе голодом. Вона не може звикнути, що після одруження з некоханим чоловіком, стає фізично заручницею у його маєтку. Окрім цього, вагітність наштовхує її на думку про її фізіологічну недосконалість порівняно з чоловічою статтю. Саме жінка через вагітність не може приховати (чи забути) свій статевий зв'язок з чоловіком. Виснаживши себе, вона у маренні відокремлює свою сутність від усіх соціальних ролей та обмежень, що і було метою голодування.

К. Лінтон голодувала щоб знищити спомин про соціальні обмеження, спричинені недосконалістю у жіночій фізіології. Натомість героїні Ш. Бронте – Дж.Ейр та Л.Сноу голодували, щоб знищенням фемінної тілесності уподібнитись до чоловіка. Психотерапевт М. Боскін-Лодал, яка досліджує емоційні передумови формування у жінок нав'язливих станів покрашення чи зміни власного тіла шляхом довготривалого голодування, зазначає, що самовиснаження через голод варто розглядати як акт само-покарання через

17 Gubar S., Gilbert S. The Madwoman in the Attic. – Yale University Press, 1979. – 391 p.

певний негативний суспільний досвід[18]. Саме в літературі змальовано, що применшене значення жінки у суспільстві героїні сприймають не як історично-обумовлений факт, а як власну неприналежність до суспільства через уявну дефективність. Героїні Джен і Люсі намагаються удосконалити себе протягом усього життя. Втім, авторка дає зрозуміти, що для жінки XIX ст. неможливо власними силами урівнятися у суспільному статусі з чоловіком. Тому, не Джен дорівнялася до мр. Ротчестера, а саме він, ставши неповносправним, символічно урівнявся до статусу жінки у суспільстві. Натомість, історія Л. Сноу залишається для читача незавершеною, як і перебіг життєвих невдач героїні. Її самовиснаження триватиме усе життя.

Прикладом самопокарання за конкретний вчинок, а не за загальносуспільну несправедливість, є героїня твору Ш. Бронте „Ширлі". Молода дівчина Керолайн намагається „змінити" своє тіло, як недостатньо принадне, після того, як її покинув чоловік. Вона розуміє, що його відмова від неї має матеріальні розрахунки, бо вона є незаможною сиротою. Втім свою агресію вона переносить на тіло як візуальний образ її сутності (те, що бачив чоловік і, що не прийняв). Досліджено, що між недоїданням жінки та її самовизначенням фемінності є пряма залежність. Недоїдання та худе тіло сприймається як „соціальний індикатор фемінності жінки"[19], який вказує на соціальну потребу розподілу фемінного та маскулінного задля встановлення чіткої диференціації. Керолайн намагається покращити своє тіло, тобто себе, соціалізуючись у такий спосіб. Тіло також є єдиним об'єктом для неї, який вона спроможна змінити.

18 Boskind-Lodahl, M. Cinderella's stepsisters: A feminist perspective on anorexia nervosa and bulimia // Journal of Women in Culture and Society. – 1976. – Vol. 2, No. 2. – 350 p.

19 Mori D., Pliner P., Chaiken Sh. Eating Lightly // Jornal of Personality and Social Psychology. – 1987. – vol. 53. – N 4. – 693 p.

Голодування у цьому випадку представлено одночасно як покарання тіла за невдачу у коханні та як момент спілкування з тілом, коли дівчина самовстановлюється за допомогою контролю над власними бажаннями[20].

Голодування як компенсація власної несоціалізованості зображене у творі Г. Флобера „Пані Боварі". Емма використовувала стан виснаження організму задля маніпуляцій над чоловіком. Флобер вказує, що причинами самовиснаження героїні були невідповідність її очікувань щодо можливостей. Вона постійно відчувала нудьгу, нереалізованість, непорозуміння з родиною. Втім, доводячи себе до фізичного виснаження, вона отримувала компенсацію за страждання у вигляді покращення власного матеріального становища.

3) Голод як наслідок та реакція на „само-виснаження та само-стримання жінки"[21]. Такий різновид голоду виникає внаслідок надмірного контролю громади над емоційністю жінки. „Само-стримання" жінки стає елементом культури у відносинах між жінкою та чоловіком, оскільки надмірна емоційність жінки регулюється суспільними звичаями та мораллю. Почуття жінки (для прикладу: кохання, турбота, зацікавлення у професійній діяльності чоловіка, здоров'ї), якщо вони не є взаємними чи не схвалені чоловіком, не повинні публічно виявлятися, їх необхідно стримувати. Духовні переживання, які не можуть бути „оприлюдненими" у суспільстві, реалізуються у голоді як сублімації обмеженого духовного єства на фізичне. Перетворення обмеження духовності на обмеження тіла змальоване у творі Ш. Бронте „Ширлі". Авторка символічно називає емоційні переживання жінки, які

20 Gubar S., Gilbert S. The Madwoman in the Attic. – Yale University Press, 1979. – 390 p.
21 Gubar S., Gilbert S. The Madwoman in the Attic. – Yale University Press, 1979. – 377 p.

розкривають її сутність, „хлібом". Не змігши „само-стриматись", та запропонувавши чоловікові „хліб", жінка повинна очікувати від нього „камінь", символ духовної немічності та егоїзму. Героїня Керолайн без взаємності закохана у мр. Мура. Дівчина розуміє, що потрібно притамувати почуття, оскільки відповідь суспільства і чоловіка буде жорстокою: „Закоханий чоловік, розчарований, може говорити і вимагати пояснення; закохана жінка нічого не може сказати, а якщо скаже, то наслідком буде відчуття сорому і біль, внутрішні докори за само-зраду... Ти очікувала на хліб, а отримала камінь – зламай ним свої зуби і не кричи, бо нерви не витримають... Ти простягнеш свою руку за яйцем, а доля підкине тобі скорпіона. Незважай, і з часом, після того як твоя рука набрякне і тремтітиме від тортур, стиснутий скорпіон помре, а ти отримаєш важливий урок – як витримувати біль без сліз. До кінця свого життя, якщо ти виживеш після випробування – бо деякі, як відомо, помирають від нього, – ти будеш сильнішою, мудрішою, менш емоційною"[22]. Коли жінка кохає чоловіка, який не потребує її кохання, повинна пережити „гротескну транссубстанціацію хліба у камінь, яйця у скорпіона, що описується як гідне, доцільне покарання за „провину" закоханості"[23]. Втім, Бронте продовжує думку, що відповідне „само-стримання", яке переживає жінка, очікуючи та боячись отримати камінь, є лише умовностями патріархального суспільства, а не моральною нормою людини. Тому, наприкінці твору авторка віддає прерогативу перебувати з „каменем" (духовним голодом) тому, хто дійсно на це заслуговує. Мр. Мур планував покращити свій матеріальний стан коштом заможної дружини, втім дівчина відмовляє

22 Bronte Ch. Shirley. – London: Penguin Books, 1985. – 128 p.
23 Gubar S., Gilbert S. The Madwoman in the Attic. – Yale University Press, 1979. – 378 p.

одруженні у розмові, яка відбувається біля кам'яної стіни та статуї з каменю. „Бронте акуратно розвиває образ, започаткований на початку роману, який розкриває зв'язок між каменями та чоловічим без-коханням"[24]. Камінь стає символом жіночого не-володіння, тоді як хліб – самовіддачею жінки. Взаємовідносини людей, коли за „хліб" дають „камінь", змальоване і у соціально-політичному контексті. Людина, яка дає „камінь", не лише повинна бути покарана, вона apriori слабка через свою бездуховність. Мр. Мура закидають камінням робітники-бунтарі, умовно повертаючи йому „камінь" у відповідь на жорстоке ставлення до знедолених.

4) Голод, як підкреслення „перенасиченості" чоловічого світу. Голод, як недоотримання суспільних благ жінкою стає позитивним явищем як відмова, відмежування жінки від несправедливості у суспільстві. Якщо жіноче у суспільстві асоціюється з чимось обмеженим, недостатнім, то чоловіче – з ситістю, накопиченням. Відома дослідниця К. Клінгер зауважує, що жіноче у супільстві виділяється як часткове, відмежоване від цілого, що спричиняє до утворення дискурсу жіночого як субкультурного[25]. Патріархальне суспільство XIX ст. живе „очоловіченим" життям. Розвиток мануфактурного виробництва, впровадження залізниці та ін. бізнес зосереджено в руках чоловіків. Непропорційний розподіл капіталу призводить до соціально-економічної та правової відмежованості жінки. Користування лише чоловічим капіталом (батька, опікуна, чоловіка, брата) утворює атмосферу голоду (недоотримання) навколо жінки, та перенасичення навколо чоловіка.

Надмірне перенасичення владою та можливостями

24 Gubar S., Gilbert S. The Madwoman in the Attic. – Yale University Press, 1979. – 397 p.
25 Клінгер К. Жінка – ландшафт – артефакт культури // Філософська думка. – 2004. – № 4. – С. 24–54.

чоловіка у патріархальному суспільстві у літературі зображається через зажерливість та ситість. Твори, що описують індустріальну ситуацію у пер. пол. XIX ст., так зв. „індустріальні романи", зображають розподіл людей на два прошарки „між якими немає взаємодії і співчуття, які не цікавляться звичками, думками і почуттями один одного, ніби вони проживають в різних зонах, або населяють різні планети; які були по-різному виховані і вигодувані різною їжею... Багаті та бідні"[26]. Бідняки, що помирають від голоду протиставляються багатіям, які буквально „переїдають": „Ще хліба!.. Давай, жінко, відрізай, – сказав гість, і „жінка" слухняно відрізала". „Куратори мали хороший апетит, тому згаданих кусків вони з'їли багато. Вони проковтнули також достатньо „несмачного пива", потім тарелю йоркширського пудингу та два глибоких блюда з овочами, які зникли, як листя перед сараною. Сир, також привернув їхню увагу, як і „пиріг зі спеціями", який було подано як десерт, зник як примара і більше його ніхто не бачив... Куратори тим часом сиділи і попивали вино..."[27]. Чоловічий ситий світ не спроможний зрозуміти голоду бідняків. В цьому контексті жіночий голод як самообмеження стає індикатором негідної поведінки чоловічого суспільства, яке позбавлене співчуття. На цьому ґрунті жіночі благочинні організації слід розглядати як виклик чоловічому несправедливому суспільству.

Втім, голод бідного прошарку населення, яке неспроможне забезпечити себе їжею, не розділяє людей за статтю. Він робить їх рівними в умовах виживання, оскільки як чоловіки, так жінки і діти однаково залучались до нефахових робіт. Усвідомлення героїнями масштабів голоду викликає у них протилежні відчуття.

26 Bronte Ch. Shirley. – London: Penguin Books, 1985. – 96 p.
27 Bronte Ch. Shirley. – London: Penguin Books, 1985. – 41 p.

Такий голод урівняв чоловіка і жінку. Бідняки, які живуть напів-життям, утворюють власний світ, який є замкнутим-в-собі, відстороненим від суспільства. Такий світ з „напів-життям" та несоціалізованістю його мешканців подібний у своїй концепції віддаленості від суспільства до штучно-створеного власного світу Джен Ейр, який завдяки своїй просторовій відстороненості від суспільства утворює єдино можливе місце для реалізації сімейних відносин нового зразка.

Незабезпеченість та голод бідняків перетворює їх на загальну масу людей, метою яких є виживання. Втім, це є єдиний різновид голоду, коли героїня може спостерігати за фізичним голодуванням чоловіка, що є контроверсійним явищем у чоловічому суспільстві.

Фізичне виснаження героїні-біднячки сприймається менш неприродно, ніж чоловіка. Дж. Еліот навіть пропонує концепцію взаємозалежності самозречення і таланту, коли під самозреченням авторка розуміє само-виснаження чи прагнення самогубства. Героїня твору „Данієль Деронда" Міра стає узалежненою через вдячність чоловікові, який врятував її від самогубства. Знемігшись знайти прихисток після виснажливої подорожі у пошуках батька, дівчина вирішує втопитися. Така життєва драма подається авторкою як випробування, після якого стає зрозумілим справжнє покликання дівчини як акторки та співачки.

Зображена в літературі XIX ст. боротьба статей впроваджує образ жінки, яка, на думку К. Хеілбрун, намагається подолати суспільні стереотипи, володіючи „нефемінними" якостями, що не завжди було до вподоби читачеві[28]. Героїня повинна накопичувати в собі чоловічий досвід життя, який через її внутрішній

28 Heilbrun C. Toward A Recognition of Androgyny. – N Y, 1973. – 163 p.

світ переказувався читачеві, однак, як літературний персонаж вона залишалась з фемінною поведінкою. Таке протистояння між статтями як „нефемінного" та „маскулінного" і розкривається через концепцію голодування жінки, яка, долаючи опір суспільства, починає заробляти на прожиття. Поява „третьої статі" сприяла змінам в стереотипній оцінці поняття „фемінності" жінки. Втім незмінним залишається ставлення до шлюбу. Досліджуючи подальшу лояльність у суспільстві до шлюбу, А. Хук та Дж. Хук зауважують, що саме бажане одруження може стати фіналом самообмеження жінки та єдиним джерелом її „насичення". Одруження для жінки мало набагато більше значення, ніж покращення соціального статусу. Одруження як кульмінація життєвої історії героїні символізувало її духовне насичення, що в контексті теорії було необхідне, як виборена після тривалого обмеження нагорода. Шлюб не лише соціалізував жінку у суспільстві. Він знімав з неї підозру у її неправильності та невідповідності соціальним нормам. Хуки, досліджуючи питання одруження у творах Ш. Бронте, звернули увагу, що неодружені жінки середнього прошарку прирівнюються до гувернанток, прислуги, непрацевлаштованих та бідняків[29], а у творі „Ширлі" розвинуто цілу концепцію духовного і фізіологічного переходу незаміжньої жінки як подруги чоловікові у „стару діву", яка втрачає для чоловіка будь-які ознаки жіночої статі[30]. Дослідники вважають, що одруження і надалі залишається важливим етапом у житті жінки. Вони акцентують увагу на особливому соціальному і психологічному вирізненні жінок, чий життєвий досвід у спілкуванні з чоловіками відрізняється від загальноприйнятого.

29 Hook A., Hook J. Introduction / Bronte Ch. Shirley. – London: Penguin Books, 1985. – 30 p.
30 Bronte Ch. Shirley. – London: Penguin Books, 1985. – 181-199 p.

Бронте, для прикладу, менше приділяє уваги шлюбу з розрахунку задля покрашення соціального положення жінки, а більше духовному поєднанню чоловіка та жінки, яке дозволяє жінці притамувати само-стримання. Спроби іронізувати з приводу обмеженості жінки лише нав'язливим бажанням одружитися, яке зображено у творі Дж.Остен „Емма", були менш поширеним літературним сюжетом. Висміювання нав'язливості одруження як фарс соціальних очікувань та хиби в освіті жінок, що описувалося М. Волстонкрафт, сестрами Мур, Г. Мартін'ю, П. Вейкфілд та ін., витіснило зацікавленість авторів у трактуванні шлюбу як містичної (неземної) єдності чоловіка і жінки. Хоч шлюб буквально не розглядався як фінансова допомога, втім все ж ніс таку функцію.

5) Пожива як фактор тілесної присутності жінки. Голодування жінки як самообмеження призводить до тілесного виснаження жінки та самозникання. Повільне самогубство, яке спрямоване на знищення тіла як посередника між свідомістю та суспільством, в кінцевому рахунку призводить до знищення свідомості жінки, яка не може функціонувати без тіла. Зворотній шлях реанімації тіла, за бажанням героїні, відбувається через знаходження стимулу, духовного джерела, яке відновлює життєві сподівання героїні. Пожива або відмова від самообмеження, яке стало елементом життя героїні, повинна покращити фізичний стан героїні. Стимулом стає пошук героїнею-сиротою біологічної або сурогатної матері, якої їй бракувало („Джен Ейр", „Віллетт", „Грозовий Перевал", „Ширлі", „Даніель Деронда", „Ярмарок марнославства", „Над Німаном"). Утворюючи з героїнею зв'язок – матері-дочки, дівчина починає бачити себе членом певної родини, яку сама спромоглася створити. Пошук матері як найближчої

жінки для дівчини має не соціально-просвітницьке значення для героїні, а більше символічне. Матір у патріархальному суспільстві позбавлена обов'язку здобувати їжу. Втім вона є першою і єдиною людиною, яка подає їжу дитині та спостерігає за її фізичним змужнінням.

б) Відмова від їжі задля позбавлення гріховності жінки. Перший гріх описаний у Бутті, пов'язаний з їжею жінки. У літературі сер. XIX ст. виникають тенденції до переінтерпретації Святого Письма у феміністичному контексті. Так Ш. Бронте звертає увагу на заплутаність героїнь у змістових переплетіннях. Героїня твору Ширлі пояснює можливості Адама, закріплені правом прімогенітури, які описані Св. Павлом у листі до Тимофія, як настанови „для певного зібрання християн, у певних обставинах"[31]. Ширлі наполягає „якби я могла читати на оригінальній грецькій, то я би знайшла там багато слів, які були неправильно перекладені, невідповідно прокоментовані разом. Було б можливо, я не сумніваюсь, при невеликій винахідливості, надати зовсім іншого звучання певним виразам"[32]. Такі сумніви щодо правдивості загальноприйнятого трактування Св. Письма подальше розвинулися у сучасних феміністичних підходах, які зокрема розкриті у праці В. Суковатої „Феміністська теологія в системі гуманітарного знання". Авторка показує необхідність виділити духовний простір для жінки, „усунути образи сексизму з церковної практики" та „виокремити специфіку жіночого релігійного досвіду"[33]. „Феміністські теологи стверджують, що до середини XIX сторіччя переважну частину наукових і теологічних досліджень

31 Bronte Ch. Shirley. – London: Penguin Books, 1985. – 323 p.
32 Bronte Ch. Shirley. – London: Penguin Books, 1985. – 323p.
33 Суковата В. Феміністська теологія в системі гуманітарного знання // Філософська думка. – 2000. – № 6. – 89-90 с.

вели з дефеміністської позиції, які базуються на ствердженні того, що жіночий досвід не має стосунку до інтелектуальної та духовної царини, які є світом чоловіків, „закритим" для жінок"[34]. Біблійна концепція голоду жінки пов'язана з „християнською версією Буття". „Жінка, яка є проклятою за їдження, відображає чоловічу ненависть до жіночого і страх перед її зміцненням і витривалістю"[35]. Героїня Керолайн („Ширлі") піддавшись тиску, вирішує не їсти, не говорити, не ставати першою. Бронте бачить самовпровадження цих тортур у дівчини як відчуття вини Єви. Втім Євин першогріх як отримання забороненого плоду, який тепер у Керолайн реалізується через повільне самогубство, є лише мотивом перетворення її на жертву за допомогою чоловічих міфів.

Чоловіча інтерпретація міфу про Єву змальована у творі С. Мілтона „Загублений Рай". Дослідник творчості С. Мільтона Дж. Керей вважає, що Єва, створена з ребра, взагалі позбавляється своєї божественності: „Адам був батьком і матір'ю Єві, до того як її забрали від нього… він з'єднався з нею як Смерть з Гріхом"[36]. Смерть – це перше, що породила Єва після частування яблуком. Дж. Кереу вважає, що „образ летального їдження (смертельного яблука) виражається в подальшому канібалізмі", у значенні поїдання, заволодіння, вміщення у себе, як Смерть хоче зробити з Гріхом, а Адам з Євою у творі Мілтона. „Інтерпретація Жіночого Тіла як „посудини гріха", здійснювана немовби на противагу чоловічій „непорочності", потенційно виправдовує легально існуючу в суспільстві політику жіночої „віктимізації""[37]. Втім, якщо слабка героїня Керонайн сприймає Єву крізь призму

34 Суковата В. Феміністська теологія в системі гуманітарного знання // Філософська думка. – 2000. – № 6. – 91 с.

35 Gubar S., Gilbert S. The Madwoman in the Attic. – Yale University Press, 1979. – 391 p.

36 Carey J. Milton's Satan // Cambridge Companion to Milton. – Cambridge University Press, 1989. – 142 p.

37 Суковата В. Феміністська теологія в системі гуманітарного знання // Філософська думка. – 2000. – № 6. – 86 с.

чоловічого трактування, то Ширлі не боїться поставити під сумнів мілтонівсько-патріархальну концепцію через його упередженість: „Мілтон був великою людиною, та чи був він хорошою? Його розум був світлий, а чи було таким серце? Він бачив небеса, втім дивився на пекло”[38]. Розповідаючи про власне уявлення про сутність Єви, вона відходить від біблійного трактування та описує Єву в антично-натуралістичному дусі як Природу: „Груди першої жінки здіймалися, переповнені життям на цьому світі, збагачували сміливістю, яка змогла б посперечатися з Всемогутністю, сила, яка змогла б витримати тисячі років рабства, життєдайність, яка змогла б прогодувати те, що пожирала смерть незліченні століття. Невиснажливе життя та неспотворена вищість, сестра безсмертя, яка після мільйонів злочинів, битв та воєн може збагнути і принести силу Месії. Перша жінка була небесного походження: широке було її серце, звідки ринули найкращі джерела крові нації, світла та незіпсута голова, де відпочиває її вінець творіння”[39]. Ширлі ототожнює Єву як першу жінку з матір’ю-природою. Втім не називаючи її Євою, а лише „першою жінкою”, вона відходить від чоловічого міфу про гріховність і небожественне народження Єви, знімаючи з неї віковічне покарання за першогріх.

Підтвердження концепції саможертовності жінки як прагнення спокути гріха Єви зображено у бажанні віднайти жінкою втрачений Едем, тобто, не-земне місце, де не буде потреби самообмеження. Керолайн прагне повернутися у сад Холлоу котеджу так, „як перша жінка, будучи у вигнанні, повинна прагнути повернутися в Едем”[40]. Втім це повернення не реальне без зміни концепції міфу. У реальному

38 Bronte Ch. Shirley. – London: Penguin Books, 1985. – 314 p.
39 Bronte Ch. Shirley. – London: Penguin Books, 1985. – 315 p.
40 Bronte Ch. Shirley. – London: Penguin Books, 1985. – 253 p.

житті жінка не прирівнюється до чоловіка, бо часто сприймається як напів-людська істота: „Якби чоловіки змогли побачити нас такими, якими ми є, вони були би вражені. Найрозумніші та найкращі чоловіки часто впадають в ілюзії щодо жінок: вони не можуть побачити їх у правдивому світлі, вони неправильно розуміють їх, оцінюючи як хороше, так і погане в них. Хороші жінки для них дивні створіння – напів-ляльки, напів-ангели, погані жінки – завжди потвори”[41].

Повернення до Едему, щоб повернути собі стан не-гріховності та позбутися потреби у самообмеженні, розкрито у творі „Грозовий Перевал”. Головна героїня Кетлін Лінтон розказує своє ставлення до небес (раю): „Якби я була на небесах, я була б дуже нещаслива… Мені снилось одного разу, що я там була… Я хотіла лише, що мені здається, небо не є моїм домом. І я плакала до нестями, прагнучи повернутись додому. А ангели були такими злими, що викинули мене геть, на середину землі, на вершину „Грозового Перевалу”. Там я прокинулась, ридаючи від радості”[42].

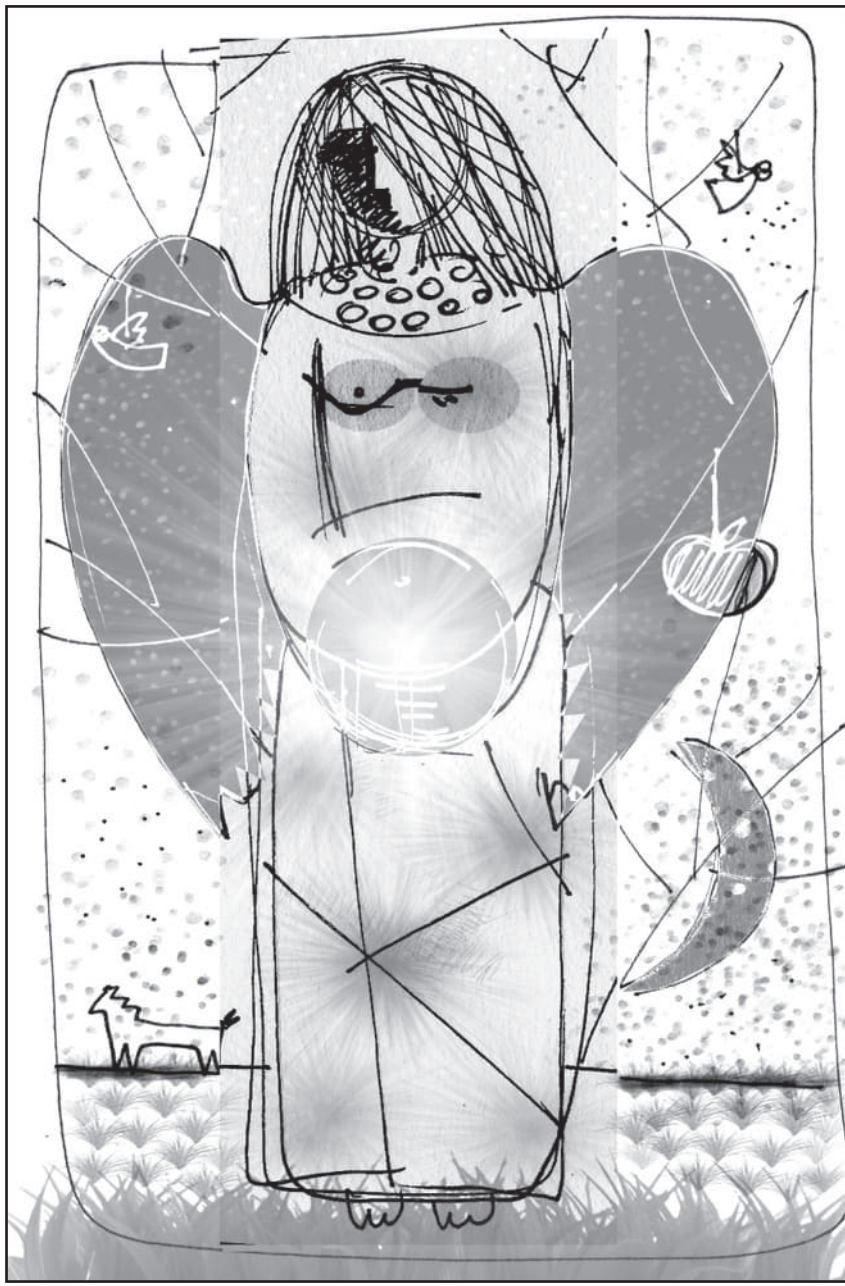
Позиціонуючи себе як „дочку природи”, вона не потребує повернення до „небес”, щоб реалізуватися, оскільки утворює власний рай на землі. Містичне кохання, яке дозволяло підтримувати їй духовний контакт з Хатклiфом, перетворило її у певному значенні на андрогіна: „З чого б не були зроблені наші душі, його і моя є те саме”[43]. Це породило у неї відчуття раю, який розташувався у батьківському маєтку „Грозовий Перевал”. Втім зрадивши саму себе, вона зруйнувала рай і змушена була покинути його та перейти у маєток чоловіка, що і спровокувало у неї бажання спокутувати провину знищенням тіла, (яке вже стало розділеним,

41 Bronte Ch. Shirley. – London: Penguin Books, 1985. – 343 p.
42 Bronte E. Wuthering Heights. – London: Everyman’s Library, 1991. – 91 p.
43 Bronte E. Wuthering Heights. – London: Everyman’s Library, 1991. – 91 p.

тобто без Хаткліфа). Причиною її фізичного голоду як протесту проти нав'язаних соціальних ролей дружини та матері, було бажання повернутися у негріховний стан належності до раю, який був розташований у будинку батьків, а не в уявному для пересічної жінки Євиному Едемі. Рай як місце негріховності все ж існує, однак, вперше в європейській літературі, він був змальований як творіння жінки. Позбавлення раю, на думку авторки, відбувається через прийняття жінкою стереотипної поведінки та освіти патріархального суспільства. Образами таких жінок у творі є Ізабелла та Кетлін II, чиї чесноти звелися до старанної реалізації напередвизначених ролей[44].

Голодування жінки, як фізіологічна відмова від споживання їжі, так і загальнокультурне явище відчуття нестачі, несправедливої обділеності жінки у патріархальному суспільстві виступає як специфічний механізм її опору, потамування „прихованого гніву" через фізичне (як явне) та духовне (як приховане) самообмеження та самознищення.

44 Gubar S., Gilbert S. The Madwoman in the Attic. – Yale University Press, 1979. – 299 p.



Інтерпретація маскулінності: агресія і невпевненість

Образ жінки в українській духовній культурі представлений передусім у сакралізації образу матері, і, від цього консервативний у своїй основі, був спрямований на утворення та збереження моральних норм та цінностей української родини. Зворотньою стороною цього явища постала проблема неприйняття як митцями, так і суспільством образу жінки, яка не змогла реалізуватися через сімейні відносини. Чіткий поділ на жіночу/фемінну і чоловічу/маскулінну сфери буття як родинну і суспільну призводить до надмірного контролю чоловіка (в образі громади, яка представляє суспільні норми поведінки) за приватним життям жінки, яке ототожнюється з родинним. Лише на початку ХХ ст. постала проблема десакралізації образу жінки, метою якої було розкрити психологізм життя жінки як індивідуальності, необмеженої шаблонним життям родинно-побутового укладу.

Проблема насильства в українській культурі змістовно пов'язана з проблемою ставлення до жіночого тіла у суспільстві. Вкоріненість традицій щодо негативного ставлення в українській культурі до відьом, вдів, покриток, повій призвело до легітимізації насильства як запобігаючого чинника щодо моральної чи фізичної розпусти. Досліджуючи взаємовідношення насильства і влади, та тенденцію до пом'якшення покарань що розпочалася у європейській

судовій практиці на початку XIX ст. М.Фуко у творі „Наглядати й карати" доводить, що, показове покарання важливе не як акт насильства над звинуваченим, а як видовище-пересторога для інших: „…Злочинець – тільки одна з мішеней покарання. Покарання спрямоване передусім на решту – на всіх можливих злочинців"[45]. Причину, з якої в українській літературі покарання як суспільне попередження стає домінантним, а співчуття чи пробачення проступку співіснують лише поряд з покаранням, прослідковує відома дослідниця С.Павличко. У дослідженнях „Насильство як метафора (*Дискурс насильства в українській літературі*)" та „Література як помста: образи жорстокості в епоху Романтизму" авторка аналізує творчість Т.Шевченка, твори О.Стороженко „Марко Проклятий" та М.Хвильового „Я (Романтика)", де розкриває спільні мотиви насильства головних героїв над жінками та дітьми. С.Павличко вказує, що такий різновид насильства є його найжорстокішою формою, адже жінка і дитина постають беззахисними перед кривдником[46]. Спільним у цих творах, на думку літературознавці, є політичне підґрунтя, колізії історії України, які автори сприймають з певним загостренням, тому насильство стає складовою „глобальної концепції визволення України від прокляття її долі"[47]. Важливою, на її думку, є проблема жорстокості та повторюваності насильства та вбивств жінок. Головні герої – войовничо налаштовані чоловіки подекуди ніби змушені вдаватися до жорстокості, обстоюючи свої ідеали та переконання. Їхньою метою є здобуття перемоги для батьківщини, і вбивство чи каліцтво жінки має символічний характер. Приклад

45 Фуко М. Наглядати й карати: Народження в'язниці. – К.: Основи, 1998. – 163 с.
46 Павличко С. Теорія літератури. – К.: Основи, 2002. – 604 с.
47 Павличко С. Теорія літератури. – К.: Основи, 2002. – 606 с.

невмотивованої агресії до жінки як конфлікт роздвоєння особистості на ґрунті визначення пріоритетів між особистими і державними, зображено у творі В.Домонтовича „Приборканий гайдамака". Зіткнення некерованої сили та агресії гайдамаки Сави, підсиленої нереалізацією у військовій ієрархії, з дипломатією використання сили П.Орликом як засобу для маніпуляцій, призводить до розщепленості свідомості героя. Уяву, в якій деструктивна енергія знищує навколишній світ (як такий, що не має для Сави сенсу, бо він зрадив і вбив побратима, з яким „був ти я, а я ти"[48] переборює тверезий розум та впорядкованість життя як помічника Орлика: „Найгарніші красуні дарували йому своє кохання… Казали, немов сама пані маршалкова обдарувала його своїм коханням.

А в серці – в серці!.. – пані маршалкову ведучи до столу, неситу, пожадливу мрію плекав: раптовим ударом кулака висадити раму в вікні, щоб вітер чорний, нічний, гасячи бальні вогні, увірвався до хати… Вхопити свою важку шаблюку козацьку й рубати, рубати, рубати, з тієї гадючої пані маршалкової першої почавши… Ненависть п'янила йому мозок.

Але натомість люб'язно посміхнувся…

Здавалось йому: немов це він і не він"[49].

М. Коцюбинський у „На крилах пісні" зображує сутичку чумаків з розбійниками, які намагалися пограбувати їх. Чумаки хоробро боронилися і змогли дати відсіч та з піснею перемоги їхати далі. Чоловік, який спромігся відборонити своє майно, – це хоробра сильна і дужа людина, чиї вчинки повинні викликати захоплення та повагу. Втім надмірна маскулінізація

48 Домонтович В. Дівчина з ведмедиком // Приборканий гайдамака. – К.: Критика, 2000. – 316 с.
49 Домонтович В. Дівчина з ведмедиком // Приборканий гайдамака. – К.: Критика, 2000. – 335 с.

образів героїв перетворює їхню самооборону на помсту, де елементи садизму підживлюють відчуття перемоги:

” - Годі! - гукає отаман. - Підпалити комиші!..

Знялася чорна хмара диму, лизнув вогняний язик раз, удруге, обхопив урешті ширшу простору, і пішло гоготіти полум'я, здіймаючи до неба немов вогняні руки, осяваючи навкруги чорний степ, байрак та недавнє бойовище, на якому в незвичайному безладді, облиті власною кров'ю, лежать мертві здобичники — де два, де чотири…

Але я був ще в степу, бачив червоне проміння пожежі, бачив чумацький табор з чорними мажами. З кривавим бойовищем, з чумаками, гордими перемогою своєю…”[50].

Б.Антоненко-Давидович у творі „Смерть” розкриває зворотній, внутрішній бік надмірної агресивності героя як слабкої та неврівноваженої особи, що приховує свій страх маскулінними якостями.

Зрозуміло, що надмірна маскулінізація поведінки героя призводить до визнання фізичної сили як фактор впливу на жінку та формування її подальшої девіантної поведінки.

В образотворчому мистецтві з поч. XIX ст. впроваджується тенденція звернення до зафіксованих в історії героїчних образів: „Національно-визвольна боротьба і тісно взаємопов’язаний з нею розвиток самосвідомості народу, як ніколи раніше, знаходять свій вияв у широкому зверненні мистецтва до героїчних образів, до історичного минулого народу”[51]. Втім поширені мотиви на тему козацтва та народних месників, (козака-бандуриста, козака Мамая, М.Залізняка, І.Гонти), не несуть у собі агресії чи певної

50 Коцюбинський М. На крилах пісні. – К.: Наукова думка, 1973. – В 7 т., Т. 1. – 202 с.

51 Рубан В. В. Український портретний живопис першої половини XX ст. – К.: Наукова Думка. 1984. – 64 с.

войовничості, навіть позбавлені звичної динаміки. Мистецтвознавець зауважує, що такий образ козака „відзначався певною індиферентністю щодо оточення”[52]. Воїн представлений у статичній позі, задумливим, ніби спостерігаючи за перебігом подій, що значно відрізнялося від динаміки у постаті чоловіка-воїна у літературному дискурсі цього періоду.

У творах літератури жорстокість стає необхідною рисою у воїна-переможця. Тому надмірне насильство, яке проявляє переможець, вимагаючи смерті від свого кривдника, який і без того „кинувся навтеки” перетворюється у суспільний стереотип маскулінної фізичної влади чоловіка, чи, як назвала цей різновид влади В. Агеєва – „мускулястої маскулінності чоловіка”.[53] Проблему фізичного насильства над тілом жінки (задля покори жінки, чи утвердження власної перемоги) зображає чи не кожний письменник XIX ст. Звертаючи увагу на неприпустимість насильства на жінкою, письменники зображають жінку у таких сім’ях берегинею, а чоловіка, відповідно, антисоціальним об’єктом. Фізична розправа, однак, не лише не засуджується суспільством, а й стає елементом виховання жінки як „хорошої” дружини. У повісті П. Мирного „Повія” зображені сімейні відносини подружжя Загнибіди. Побутовий розбрат закінчується смертю дружини від тілесних ушкоджень.[54] Однак твір демонструє не жорстокість чоловіка та насильницьку смерть дружини, а суспільну неготовність протистояти таким вчинкам.

Побиття дружини, (рідше дочки чи наймички), змальовано у багатьох творах: побиття жінки з метою становлення чи підтвердження домінуючої позиції

52 Рубан В. В. Український портретний живопис першої половини XX ст. – К.: Наукова Думка. 1984. – 65 с.
53 Агеєва В. Жіночий простір. – К.: Факт, 2003. –133 с.
54 Мирний П. Повія. – К.: ДВХЛ, 1956. – 157 с.

у сім'ї – М. Яцків „Огні горять", А. Свидницький „Люборoцькі", казка „Недоколисана", Л. Мартович „Ось поси моє", В. Стефаник „З міста йдучи", П. Мирний „Повія", В. Підмогильний „Невеличка драма"; побиття жінки з метою покарання її за проступок – М. Яцків „Огні горять", О. Маковей „Гість з Канади"; насильство над жінкою, яке перетворює її у образ мучениці – М. Яцків „У наймах", „Серп", М.Хвильовий „Я(Романтика)". Існує інший різновид насилля над тілом жінки як спроба становлення влади чоловіка у суспільстві. Сцени, коли тілесність жінки стає предметом її страждань, досліджує В. Агеєва у праці „Жіночий простір". Авторка аналізує твори В.Винниченка, В. Підмогильного, І. Вільде та інших.

В українській літературі XIX ст. виділяється інверсія насильства чоловіка над жінкою через співчуття до неї як до зрадженої, покинутої, покритки: „Ці жінки завжди виступають лише пасивними жертвами сексуального насильства (винна бо лише в тому, що щиро кохала і послухала голосу серденька)".[55] О.Борзенко вважає, що культивування на поч. XIX ст. побутової та локальної тематики, формування у творах „свого", ідеального домашнього світу, стало сильним об'єднавчим фактором автора і читача.[56] Тому зрозуміло, що руйнування цього світу перетворилося у показовий акт покарання. Полярність падіння жінки та доброчесності чоловіка найкраще зображено у творі І. Нечуй-Левицького „Бурлачка". Усі фізичні та моральні страждання дівчини Василини лежать у основі її тілесної гріховності. Першим покаранням за тілесний досвід стає показове обмазання дьогтем паркану її покинутим коханим Василем, який таким

55 Агеєва В. Жіночий простір. – К.: Факт, 2003. –117 с.

56 Борзенко О. І. Культурно-естетичні особливості української літератури перших десятиліть XIX ст. // ВХНУ. С.: філологія, 2005. – Вип. 46. – 106 с.

чином показує громаді, що дівчина є розпусною: „Вранці наймички й наймити повиходили на двір і побачили, що панські ворота вимазані дьогтем, а на воротях стримить на палиці сніпок. Скрізь понад шляхом тин був розкиданий. Хтось на городі повиривав усю квасолю, гарбузи, повиносив на шлях й поскладав на здорові купи".[57] Контроль громади за приватним життям дівчини відбувається в межах традиції патріархального суспільства. Наступним кроком стає покарання покритки, яка сама визнає свою вагітність гріхом, який неможливо спокутувати, і втікає від батьків. Покритство, вбивство немовляти, заробітчанство і пияцтво перетворюють її на антисоціальний об'єкт, і лише одруження з чоловіком реабілітує її у суспільстві і повертає у батьківський дім: „Колишня бурлачка перетворюється в ідеальну дружину, і травматичне минуле майже не впливає на її життя… У владі чоловіка повністю реабілітуються переступи жінки, ставши з нею до шлюбу. І тоді й патріархальний загал (у Нечуя представлений Василининою матір'ю) з готовністю приймає заблукану вівцю, які б там гріхи не тяжіли над її минулим".[58] Тут насильство над тілесністю жінки виражається як влада чоловіка перетворювати суспільну думку про гріховність чи чистоту тіла жінки. Натомість В.Підмогильний зауважує, що не зважаючи на вбивство дитини і відречення від неї, І. Нечуй-Левицький не засуджує вчинки дівчини, оскільки прийняття такої героїні допомагає автору засвідчити свою любов до власної матері. Едипів комплекс письменника розкрився саме у цьому творі, де він визнав, що материнство не повинно руйнувати життя

57 Нечуй-Левицький І. Бурлачка. – К.: Наукова думка, 1986. – В 2 т., Т. 2. – С. 6 – 43 с.
58 Агеєва В. Жіночий простір. – К.: Факт, 2003. –120 с.

жінці, як це сталося з його матір'ю, яка померла після пологів.[59]

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".[60] Героїня відчуває сексуальний потяг до гуцула, який символічно реалізовується у їхньому сходжені 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, червоноволоса відьма. Що здибав її в лісі... В матері божої не червоне волосся, мати божа нікого не має за дурня, коли кого так дуже принадить, як вона його; мати божа свята, а вона... ах!!"[61]

Агресія, яка виникає у суспільстві, має в собі передумови нерівного розподілу гендерних ролей, та лежить у основі вірувань багатьох чоловіків щодо власної маскулінності та хвилювань щодо місця у гендерній ієрархії. Досліджуючи насилля над жінкою як різновид встановлення маскулінності чоловіка, можна простежити тенденцію приниження тілесності жінки з метою встановлення субординаційних відносин. В.Винниченко у драмі "Чорна Пантера та Білий Ведмідь"

59 Підмогильний В. Іван Левицький-Нечуй (Спроба психоаналізу творчості). – К.: Факт, 2003. – 403 – 407 с.
60 Таран Л. Жіноча роль // Сучасність. – 2005. – № 7-8. – 133 с.
61 Кобилянська О. Природа. – К.: Держлітвидав, 1962. – Т. 1. – 406 с.

наводить приклад-порівняння реалізації як товару жіночого тіла та чоловічого генія задля забезпечення сім'ї:

"**Корній**: Ну, так от: ти мусиш піти до Мулена, продатись йому і взяти для сім'ї й для мене грошей. І вже….

Рита: О Боже!.. Щоб я своє тіло продавала для твого полотна? Для твого мертвого - свої живі муки, сором?

Корній: Так! Щоб ти тіло продала… Я продавав для вас свій мозок, свої нерви, тіло й душу, а ти продай тільки тіло. От і вже. А ти тіло продай. А полотна я не продам".[62]

Чоловіча концепція „нового шлюбу", який вимагає однакову пожертву від чоловіка та жінки, передбачає лише фінансову підтримку сім'ї, тоді як материнство/батьківство перестає бути запорукою єднання. Продаж жінкою тіла як власного творчого начала ставить жінку перед розділенням своєї тілесності, як джерела материнства (як у випадку з Чорною Пантерою), так і джерелом насолоди для себе й інших (на кшталт картини Корнія). В. Агеєва вбачає конфлікт художника і його дружини у „гіпертрофованому материнському комплексі", притаманному літературі XIX – поч. XX ст. Неспроможність художника Корнія „продати картину, бо це, як він вважає, частина його самого, його життя" та „необхідність для жінки продавати власне тіло" лише як тіло, а не частину душі „видається для нього менш травматичним".[63] В.Агеєва вважає, що „материнський комплекс", який виражається через „схиляння перед образом матері, її саможертовністю" позбавляє українську літературу „сильних, владних батьківських фігур".

У творі М. Яцківа "Боротьба з головою" зображено юнака, для якого образ померлої матері переплітається

62 Винниченко В. Чорна Пантера і Білий Ведмідь. – К.: Наукова думка, 2001. – 420 с.

63 Агеєва В. Жіночий простір. – К.: Факт, 2003. – 124 с.

з образом Батьківщини. Батько забуває матір та забуває рідну мову, звичаї. Натомість мачуха, яка є причиною змін у сім'ї не лише вчинками, а й зовнішністю викликає у юнака агресію. Головний герой проектує свою агресію за український нарід на сина мачухи, коли схопив звідного брата „за горло й підняв в одній руці. Він метався, але я робив тепер своє розважливо й спокійно. Пригнув грабову гілку, обернув її навколо шиї карлика і пустив його в повітря.

Після цього мене охопило омерзіння, я якийсь час блукав лісом... карлик мав занадто сильну шию і руки, щоб повіситися. Він розірвав гілку – полетів униз, прийшов додому і розповів усе матері"; "та раптом чиїсь руки обкрутили мене в поясі, як вужівкою, – я впізнав карлика.

Я вхопив карлика за ноги і почав бити ним мачуху, кидав на землю, як клубок... моя лють перейшла в божевілля..."[64] Образ матері у юнака переплітається з образами землі, народу. Вони постають понівеченими та „безтілесними". Померла мати не має фізичного тіла, так і існування народу виражається в мові та звичаях. Натомість мачуха являється в тілесному та звабливому образі, що є гріховним. Тому жорстокість героя розглядається як становлення справедливості, яке, за стереотипом „мускулястої маскулінності", досягається будь-яким засобом.

В. Винниченко у творі „Гріх" змальовує обмеження жінки через репресивні дії щодо її тіла. Тіло ж як об'єкт домагання чоловіка призводить до неспроможності жінки розпоряджатися ним. Головна героїня Марія Ляшківська намагається втекти від „безумства" чоловіка (тобто зґвалтування) через самогубство. Втім, початок

64 Яцків М. Ю. Вибрані твори // Боротьба з головою. – К.: Дніпро, 1973. – 115 с.

ХХ ст. приносить зовсім інші тлумачення значення гріха. Зґвалтована жінка чи самогубця не розглядається В.Винниченком як об'єкт для інтерпретації гріховності. Справжній гріх (автор піднімає це питання для дослідження) криється у моральному виборі жінки: допомогти коханому (тобто самій собі) чи зрадити друзів. У цьому випадку тіло жінки стає лише методом спекуляції, залякуванням, а не причиною зради інших задля порятунку себе. Утворюючи декілька концепцій ставлення Винниченка до жіночого тіла, можна виділити сприйняття тіла як товару та концепцію чесності з собою. Перша концепція: тіло як товар – передана творами „Чорна Пантера та Білий Ведмідь" та „Гріх", найяскравіше розкрита у творі „Базар" – провокує ставлення оточення, здебільшого чоловіків, до сприйняття тіла жінки як предмету вжитку. Втім, колізія, коли тілом жінки розпоряджається не вона, а сторонній чоловік, призводить до прагнення жінки позбутися власного тіла як об'єкту переслідування.

У творі „Базар" головна героїня, яка мала привабливу зовнішність облила своє обличчя кислотою, чим хотіла позбутися тих якостей, які виставляються на огляд своєрідному „базарові". Дану концепцію тіла – як об'єкт продажу Винниченко змальовує як прийнятну для суспільства, але не життєспроможну для жінки. Концепція „чесності з собою" не передбачає поділу на статі, і прагне від людини лише розуміння своїх духовних та фізіологічних потреб та керування ними. Позицію чесності з собою як позицію вседозволеності для себе зрозуміла О. Теліга, яка у розвідці „Партачі життя" звинуватила автора у „винниченківщині" яка „штовхала нашу молодь на бездоріжжя аморальності, безхребетності та цинізму..."[65] Однак, концепцію

65 Теліга О. Партачі життя. – К.: Вид. ім. О. Теліги, 1999. – 148 с.

“чесність з собою” можна порівняти з концепцією “цивільної відваги” Теліги у її моральних засадах, єдина відмінність лише у політичному забарвленні концепції. Основні прикмети цивільної відваги “то є передусім вміння сказати “ні”, коли від тебе вимагаються речі, противні твоїй гідності і твоїм переконанням. То є вміння бути собою в усіх обставинах і перед людьми різних поглядів і різних становищ... вміння сказати в очі гірку правду тим, кому ця правда належить...”[66] Для В.Винниченка справа не лише у чесності, а й у моральних якостях людини, яка сповідує цей принцип. Людина поч. ХХ ст. починає усвідомлювати всю аморальність і неприйнятність суспільних примусів, тому бере на себе відповідальність за усі наслідки. Найкращим виразом чесності стає пріоритетність вимог тіла перед суспільною мораллю. Героїня Дара з твору „Чесність з собою” самовільно розпоряджається власним тілом, що з осудом сприймає оточення: „героїня обороняє потреби тіла, зневаженого і поганьбленого строгими моралістами”. Вона боїться розповідати про себе, тому видумує покійну подругу, чию історію ніби переказує. Родина засудила вчинок жінки як порушення ”законів життя”, порушувати чи виправляти які є суто чоловічою прерогативою.[67]

Насильство як проекція гніву чоловіка, який переноситься на тіло жінки, змальовано в інтелектуальній прозі В.Домонтовича та В.Підмогильного. У творі Домонтовича „Дівчинка з ведмедиком” зображено флірт-інтелектуальну гру учениці з вчителем, яка сприймає любовну гру як володіння бажаним об’єктом (як ведмедиком). Жіноча активність у дослідженні власного тіла (яку

66 Теліга О. Партачі життя. – К.: Вид. ім. О. Теліги, 1999. – 144 с.
67 Агеєва В. Жіночий простір. – К.: Факт, 2003. – 77 с.

проявила Зина) є неприродним явищем, на якому не може будуватися шлюб, який вимагає цнотливості. Руйнування суспільних стереотипів щодо ставлення до жіночого тіла як продукту для продажу призводить до маргіналізації дій героїні. Зина віддається двірникові, щоб довести оточенню, що шлюб аморальний уже своїм втручанням в інтимне життя жінки. Натомість, сестра Зини – Леся зображена автором як нечуттєва жінка, яка хоче одружитись „правильно", виконуючи всі шлюбні передумови. Патріархальне суспільство не може реабілітувати Зину, тому вона стає повією, (це свідчить, що суспільство ототожнює розуміння кохання за гроші та вільного кохання, чи позашлюбних відносин). У творі, автор розглядає проблему „правдоподібності" наших суспільних уявлень про моральну поведінку жінки. Правдоподібність – це лише омана, бо вона „подібна на правду, але не є правда".[68] Уникаючи шлюбу як „правдоподібності" до правильного союзу двох людей, Зина сповідує вільне кохання, чим руйнує налаштований процес сватання. Саме правдоподібність цих закидів Зина відкидала як містифікацію правди. Інтимне життя жінки не можна розглядати як „ганебний вчинок" чоловіка чи падіння жінки. Сам факт втручання і ретельного ознайомлення суспільства з можливим тілесним досвідом жінки перетворює цей досвід на ганебний: „ти заздалегідь припускаєш, що я зробила щось ганебне і тепер потребую, щоб хтось захищав мене! Ти не подумав, що коли ти висловлюєш намір своєю порядністю прикрити мою, мовляв, непорядність, ти цим ображаєш мою гідність".[69] В. Домонтович поділяє погляди Зини як і Вер з твору „Доктор Серафікус", бо захоплюється

68 Домонтович В. Дівчина з ведмедиком. – К.: Критика, 2000. – 77 с.
69 Домонтович В. Дівчина з ведмедиком. – К.: Критика, 2000. – 124 с.

жінками котрі уособлюють суцільну антижіночність, емоційну стриманість, непідлеглість фальшивим умовностям моралі. Головна героїня Вер (”Доктор Серафікус”) є аристократичною яскравою натурою, яка може ствердитися через роботу та творчість, натомість Зина знаходить власний шлях дослідження жіночого первня – через жіночу сексуальність, яка розкривається у коханні. Цей шлях ствердження є важливим, бо молраль і забобони модернізувалися надто повільно. Подібне становлення жінки через мистецтво сповідувала письменниця Дж. Еліот, у якої жіночий геній набував суспільної вседозволеності. Втім, дослідження сексуальності звичайної жінки не могло прирівнятися до творчих пошуків жінки (як урівнює це Домонтович), а лише в контексті розкриття жіночого генія.

Проблема невдачі яка спіткає жінку при дослідженні, чи нетрадиційному ставленні до власного тіла, переплітається у творі з двома відступами, де автор зображає немотивоване, незрозуміле насильство. Перш за все це звернення до опису часу правління у Венеції Борджиа, та написання Макіавеллі його політичних трактатів, де він обумовлює насильство як певну природну необхідність. По друге – це замітка про звіряче вбивство чоловіком власної дружини та поховання її тіла у лісі. Головний герой Іполіт стикається з декількома інтерпретаціями подій, що відбулися: 1) це просто невмотивовано жорстоке вбивство; 2) чоловік був в стані афекту від надмірного виснаження і голодування; 3) це вбивство з милосердя до дружини, яка страждала від злиднів і яку він не міг забезпечити. Автор ставить питання, яким чином у суспільстві співіснує насильство та милосердя, та чи не стає милосердя лише філософією суспільства,

яка утворює завісу для найжорстокіших (суспільно-неприйнятних) форм насильства.

Насильство як презентацію маскулінності зображає В. Підмогильний у творах „Місто" та „Невеличка драма". У творі „Місто" змальовано маскулінне ставлення головного героя до тілесності жінки як собі-належної: „Степан шарпнув її за руку… Він почував свою над нею владу і хотів, щоб вона корилась".[70] У повісті „Невеличка драма" автор зображає головну героїню Марту яка втікає від реальності у книжкове життя. Шукаючи свій ідеал, вона оминає сірість життя. Натомість, чоловіки, що оточують її, прагматично ставляться до її призначення як жінки. Дмитро Стайний, борець за розбудову соціалізму, не сприйнявши відмову дівчини в одруженні, вирішує принизити її за вибір: „він з насолодою бгав, трощив її руку в своїй дужій руці, він вивертав їй руку, щоб вона впала додолу… Її рука вже похолола, а він ще тиснув, поєднавши всю свою силу, і мимоволі друга його рука вивертала й дряпала їй обличчя. Дівчина якось незграбно крутнулась і впала навколішки, скорчившись від болю, зігнувшись у чудернацькій безпорадній поставі".[71] Чоловік примушує насильно стати Марту навколішки як компенсацію за своє моральне приниження. Дискомфорт, який він відчуває через відмову, виміщає фізичною розправою над винуватицею. Подвійне покарання – через фізичний біль та просторову диспозицію Марти, яка стоїть на колінах коло його ніг, вдовольняє його бажання помсти (чи компенсує йому власне приниження через відчуття насолоди від приниження дівчини). Інший чоловік у житті Марти, сусід Давид Семенович очікує більш близьких стосунків, однак

70 Підмогильний В. Місто. – Л.: „Червона Калина", 2002. – 67 с.
71 Підмогильний В. Невеличка драма. – К.: Факт, 2003. – 104 с.

ніколи на них не наважиться через страх перед дружиною. Закоханість дівчини та її інтимне життя він сприйняв як „зраду" його, та вирішив зрадити Марту з власною дружиною. Не задовольнившись спілкуванням з дружиною, він починає нишпорити та підслуховувати за Мартою, щоб назбирати докази для підтвердження вифантазуваних візій: „уявив передусім випадок, що йому був за свідка кілька років тому. Якась молода жінка хотіла зіскочити з трамваю під час руху, потрапила під колеса і їй відтяло ногу... тепер він уявляв замість тої жінки Марту з відтятими ногами, геть скривавлену, понівечену, з побитим обличчям, розшарпану, стогнущу, і голос її він чув, і той голос був такий, як допіру вона йому відповіла годину. Доскакалась, дівчино? – подумав він глузливо і зручніше вмостився на стільці".[72] Як і у першому випадку, моральний дискомфорт чоловіка компенсується його реальним фізичним насильством над тілом жінки, або уявним бажанням побачити (бути свідком) внаслідок механічних втручань у тіло. Уява про механічне знищення тіла (відрізання ноги) позбавляє його потреби власноруч карати дівчину, оскільки він неспроможний це зробити. Тому у подальших його фантазіях змальовано, що дівчина сама своїми вчинками призводить до загибелі. Вони розділяються на дві сторони: він – чоловік, що apriori означає правий, сім'янин та спостерігач, вона – красива дівчина та розпусниця, яка повинна закінчити життя погано, питання стоїть лише у шляху до її смерті. Такого штибу фантазії допомогли чоловікові утвердитись у своїй чоловічій гідності, підняти власну самооцінку шляхом перенесення

72 Підмогильний В. Невеличка драма. – К.: Факт, 2003. – 145 с.

власних переживань та неврозів на ”цілковито покірне жорстоким маніпуляціям тіло” жінки.[73]

73 Агеєва В. Жіночий простір. – К.: Факт, 2003. –135 с.

Девіантна постать: вагітна, сирота, вдова, черниця

Насильницьке ставлення до жінки у українській духовній традиції розкривається через фізичне домінування чоловіка над тілом жінки, через контроль поведінки жінки за допомогою суспільної думки та традицій, та через суспільно-нав'язану оцінку жінкою самої себе як меншовартісної, що культивує у суспільстві принизливе ставлення до неї. Відповідно, психологічний тиск, який відчуває жінка, визначає її девіантну поведінку, що символізує про несприйняття реальності та пошук шляхів втечі. В цьому контексті варто розглянути праці Марко Вовчок „Оповідання з російського народного побуту" та „Народні оповідання", де змальовано героїнь, які у зв'язку з обставинами намагаються всіма можливими засобами відмежуватися від реальності. Довгий час, до початку формування сучасного критичного погляду на українську літературу, оповідання М.Вовчок про сільське життя трактувались лише як антикріпосницькі, а їх внесок у розкриття жіночої сутності зводився до порівняння сюжетних ліній у творчості О. Кобилянської. Критика представляла твори письменниці як такі, де на перший план виступають реальні драматичні конфлікти між селянами та панами. Божевілля молодої матері, що втратила дитину через невблаганну панщину („Горпина"), загибель на чужині дівчини-кріпачки, збезчещеної паном („Одарка"), гірка

доля жінки з вільного козацького села, що стає дружиною кріпака („Козачка") – такі мотиви реалістичних творів збірки. Критика акцентувала увагу на подіях, які травмують жінку, однак оминає аналіз шляху, який обирає жінка для подолання кризи. Ототожнення жінкою власного простору виключно з сімейним призводить до руйнації світогляду жінки у разі її нереалізації у сім'ї. Героїні М. Вовчок найбільше прагнуть родинного щастя проте, зіштовхуючись з певною кризою вони несвідомо обирають самозречення. Вони відчувають певну свободу, розуміючи, що з цим свідомим світом більше нічого не поєднує (або їх приналежність до світу проявляється слабше, ніж сила опору обставинам), абстрагується від соціальних ролей, вибираючи власну свободу як єдиний шлях втечі від реальності. Це може бути тимчасова хвороба як засіб руйнування циклічної поведінки днів (тижнів і т.д.) життя, період певної підготовки, коли дівчина поступово відмовляється брати участь у повсякденному житті, поступово усвідомлює свої нові потреби. Втечею від реальності, яку дівчина сприймає як часткове, неповне життя, може бути пияцтво чи монастирське життя.

Причиною руйнування усталеного життя жінки чи неможливість створення родини М. Вовчок змальовує через смерть дитини. Важливо також, що саме мати після перенесеної втрати проявляє девіантні форми поведінки, тоді як батько повертається до рутини життя. У повісті „Інститутка" зображено молоду пару Назара і Катрю, які у кріпацтві намагаються створити повноцінну сім'ю. Смерть немовляти змінює подальше ставлення Катрі до сім'ї. Її материнство обмежене власною фізичною неволею кріпачки. Катря не може довести собі доцільність існування в цьому світі, оскільки вже ніколи не зможе реалізуватись через материнство. Не маючи

перспективи на майбутнє, дівчина залишається на одинці зі своїм болем: „Катря не схотіла на світі жити… Бігала по гаях, по болотах, шукаючи своєї дитини, а далі якось і втопилась бідолашна”.[74] У творі „Горпина” зображено очікування жінкою первістка та любові до немовляти: „Так-то вже кохає та пестить Горпина свою первичку, і з рук не спускає; аби прокинулось, аби поворухнулось – уже вона й коло колиски, і хрестить, і цілує, і колише, і співає над нею”.[75] Дівчинка хворіє і невдовзі помирає. Мати не мала можливості доглядати за нею та не була присутньою при смерті. Народження первістка означало початок її сімейного життя як господині, дружини та матері, а смерть зруйнувала сімейний устрій. Перед смертю мати напоїла дитину маковим цвітом, щоб дитина відпочила. Це не було причиною смерті, однак мати фіксує свою увагу саме на своїй недбалості. Вона і надалі збирає маківки для своєї уявної дитини. Божевілля стає формою втечі від не-материнства.

Причиною руйнування віри в сімейне щастя стають емоційне переживання жінки щодо втрати коханого, насильного віддання заміж, одинокості. У творі „Ледащиця” змальовано дівчину Настю, яка не спроможна побудувати бажану сім’ю. Настя вдається до пияцтва. Доводячи себе до божевільного стану вона не усвідомлює біль, (а отже позбавляється його) через смерть дитини.

Молоді дівчата Олександра („Саша”) та Катря („Три долі”) втікають від реальності у чернецтво. Обидві вони не можуть пережити зраду. Їхня травма від усвідомлення того, що вони не зможуть створити сім’ю, не є настільки великою, як, для прикладу, від втрати дитини. Вони

74 Вовчок М. Збірка творів // Інститутка. – К.: Наукова думка, 1983. – 281 с.
75 Вовчок М. Збірка творів // Інститутка. – К.: Наукова думка, 1983. – 69 с.

приречені на неповноцінне життя у суспільстві, що і є чернецтво, „...представлене швидше як торжество над цим світом, що її скривдив. Катря вивищується над ним, споневаживши всі його цінності як дрібні і недостойні".[76]

Є. Ярошинська у своєму доробку ставить наголос на неспівмісність примусового одруження жінки з життям. Головне питання, яке розкриває авторка, – це неможливість існування жінки як без коханого чоловіка, так і у примусовому поєднання з нелюбом: „молода, до старого чоловіка прикована жінка часто сходить на таке бездорожжя, з котрого вже повороту нема... з таких недобірних супружеств виходить звичайно щось недобре".[77] Переважно героїні гинуть „з туги", не змігши вжитися у новому житті, однак авторка зображає і смерть від ревнивого чоловіка, і самогубство як вивільнення від примусового шлюбу. Чому ж авторка наголошує на неможливості існування жінки у репресивному середовищі та визначає смерть як єдиний шлях звільнення? Одружившись з нелюбом, (які у творах представленні переважно старими та/чи багатими), чи живучи без коханого, жінка намагається максимально зменшити період беззмістовного перебування у часі. Найчастіше бажання жінки уникнути небажаного співжиття втілюється у смерті. Втім, якщо жінка не пов'язана шлюбом, та з певних причин не може бути з коханою людиною, вона сублімується у громадській діяльності. У „Проклятому млині" зображено дві оповіді про примусове одруження дівчат, що призвело до їх смерті: сестра наймита не змогла оцінити розкоші та померла з туги, а головна героїня Маланка, побачивши, що чоловік убив її коханця, кинулася у ставок. У творах

76 Агеєва В. Жіночий простір. – К.: Факт, 2003. – 31 с.
77 Ярошинська Є. Твори // Проклятий млин. – К.: Дніпро, 1968. – 47 с.

„Останнє пристановище" та „Єї повість" змальовано героїнь, що свідомо пішли на самогубство, оскільки життя не мало для них жодної цінності без чоловіків, яких вони кохали. Основним шляхом вивільнення жіночої сутності стало поєднання сімейних чеснот з індивідуальним уподобанням жінки (тобто просвітницькою діяльністю), які вона реалізовувала у вільний час. Однак питання про освіту і самовдосконалення жінки не витіснило проблему "фатального" кохання, що найчастіше повторювалось у творах письменниць. Є. Ярошинська розуміє жіночу сутність у сімейному добробуті, який можливий лише при прагненні жінки змінити усталені норми світу і вибороти для себе місце. Мета жінки, жіночого первня, розпізнати справжнє кохання – яке принесе їй щастя в життя, бо помилившись раз, вона назавжди стає антисоціальним елементом. Чекаючи судженого, жінка перебуває в стані нереалізованості і пошуку. Характерним є те, що віднайдення кохання – це апогей емоційного розвитку жінки ("Золоте серце", "Понад Дністром"). Якщо кохання розв'язується шлюбом, то лише можна припустити, що жінка повертається до сімейних цінностей. Однак, якщо шлюб неможливий, як у повісті "Перекинчики", для прикладу, через смерть чи інцестуальну заборону, тоді емоційне збурення сублімується у певну діяльність, яка має на меті заповнити час: „щоб знести всі незгодини життя, мусимо мати вищі цілі, як догодженнє своїй власній особі і свому особистому щастю… Коли б у мене не було такої цілі, то ціле моє житє не було б нічого варте".[78]

Натомість О. Кобилянська зображає своїх героїнь сильною статтю, тоді як чоловік, навпаки, представлений слабким: „в опозиції „сильні жінки – слабкі чоловіки"

78 Ярошинська Є. Твори // Перекинчики. – К.: Дніпро, 1968. – 348 с.

трансформувалася певною мірою філософія Ніцше. Чоловіки уже не просто слабкі духом, характером, вони стали уособленням слабкості, пов'язаної з традиційною українською старосвітськістю, патріархальним консерватизмом".[79] Головна героїня Наталка з „Царівни" змінює ставлення до домашнього простору перебування жінки. Родина, позаяк вона сирота, стає джерелом обмеження її розвитку. Межі домашнього помешкання визначаються як простір у „мурі", а світ якого вона прагне, цим „муром обведений". Героїня усвідомлює, що подолати перешкоду вона ще не в змозі, тому відчуває певні суїцидальні потяги. Вона сама, так і у своєму міфічному образі русалки Лореляй відчуває нудьгу та втому від життя: „в мене лише виробилася сильна свідомість, що я тягар... Понура, ненаситна туга володіє мною, і дух мій утомлений, хоч не сотворив нічого. Він лише мучився і побивався об якийсь мур..."[80], „...в мені прокинулось щось невмолимо строге. Наприклад: я не вагалася сказати вголос: „ліпша смерть, ніж життя, опутане неміччю і брудом""[81], уві сні співає пісню Лореляй: „ І сама не знаю, від чого, Нудьга обгортає мене..."[82]. Досліджуючи причини самогубства, Е.Дюгкгейм зауважив, що самогубця страждає не від одноразових стресових ситуацій, а від пролонговоного гніту життя, і не короткотривалими гострими кривдами.[83] Тобто, гніт життя трактується як поклик до самогубства, якому дівчина опирається. Т. Гундорова бачить життєву тугу Наталки, що її „мазохістська природа само-любства лежить в основі туги за своїм „полудневим". Її жіночий мазохізм – любов до самої себе, адорація себе як „царівни" і насолода власним стражданням".[84]

79 Павличко С. Теорія літератури. – К.: Основи, 2002. – 81 с.
80 Кобилянська О. Царівна. – К.: Держлітвидав, 1962. – В 5 т., Т. 1. – 116 с.
81 Кобилянська О. Царівна. – К.: Держлітвидав, 1962. – В 5 т., Т. 1. – 181 с.
82 Кобилянська О. Царівна. – К.: Держлітвидав, 1962. – В 5 т., Т. 1. – 126 с.
83 Дюркгайм Е. Самогубство. – К.: Основи, 1998. – 356 с.
84 Гундорова Т. Femina melancholica. – К.: Критика, 2002. – 122 с.

Чоловіча писемна традиція з меншим філософським аналізом та з більшим радикалізмом вказує на взаємозалежність соціального та приватного у житті жінки. П. Мирний у повісті „Повія" яскраво розкриває процес рецесії жінки. Христина, позитивна героїня, потрапляє на „слизький шлях" після того, як помирає батько. Перебільшена функція батька не лише як керівника господарством та годівника, а й охоронця та покровителя, вказує на неминуче знищення сім'ї, яка залишається без його опіки. Символ смерті батька як смерті родини змальовано у кінці повісті, коли Христина замерзає вночі під порогом власної хати (батьківського дому), у якому тепер жид тримає шинок. По смерті чоловіка дружина стає вдовою, а дочка, шукаючи підтримки чоловіка, повією. Отже, чоловік не лише репрезентується домінантним у суспільстві, а й є умовою існування жінки. У повісті „Лихо давнє та сьогочасне" змальовано покритку, яка за традиційним розвитком сюжету стає перед читачем покараною за свою розпусту: „Вивели Марину в драній сорочці з зав'язаними на спині руками, посадили на набиту сміттям підрешітку, почали стригти довгу косу, мазати голову дьогтем, натикати пір'ям, а баринені покойові по одній підходили до неї й плювали їй у вічі".[85] У творі Т. Шевченка „Катерина" зображено сцену, коли батьки виганяють дочку-одиначку з дому з дитиною на руках у „світ божий": „Та не кажи добрим людям,//Що є в тебе мати.// Проклятий час-годинонька,//Що ти народилась!// Якби знала, до схід сонця//Була б утопила..."[86] Подібно проблему неприйняття батьками позашлюбних онуків зображено у творі Кобилянської „Земля". Матір загиблого сина виганяє його кохану, але бідну дівчину з хати з

85 Мирний П. Лихо давнє й сьогочасне. – К.: АН УРСР, 1955. – В 5 т., Т. 4. – 235с.
86 Шевченко Т. Г. Катерина. – К.:Наукова думка, 1990. – В 12 т., Т.1. – 33 с.

двома онуками на руках. Однак Кобилянська чітко показує критерії вибору матері. Містичне значення землі як родючого потенціалу і сина, як доглядача землі перетворюють людину на несвідомий елемент цього стихійного процесу, відлученого від християнського світу, позбавляючи її відчуття реальності подій та відчуттів. Суть поеми „Катерина" Ю. Луцький вбачає у тому, що: „Катерина переступила традиційний родовий уклад".[87] Однак суспільство як моральний імператив, що має на меті корегувати поведінку дівчини, представлено у поета як першопричина насильства над дівчиною: „А тим часом вороженьки//Чинять свою волю –//Кують речі недобрії"[88], тоді як проступок Катерини варто розглядати у вужчому контексті. Проте, саме завдяки „вороженькам", які є охоронцями жіночої чесноти, гріховність проступку Катерини падає на батьків, які намагаються позбутися її фізичної присутності: „До нас не вертайся!//Не вертайся, дитя моє,//З далекого краю".[89] Автор статті „Інтеграційний потенціал діалогу культур українських етносів" В. Федь вважає, що вигнання з рідної хати у творчості Т.Шевченка носить символічний характер, оскільки хата – це екзистенційна модель ідеального світопорядку.[90] Катерина, зустрічаючись з москалем, отримала певний тілесний досвід, який стає точкою відліку її нового життя – вона повинна власним стражданням показати суспільству спокуту, де найвищою мірою очищення є самогубство: „Заховаюсь, дитя моє,// Сама під водою, // А ти гріх мій спокутує // В людях сиротою, // Безбатченком..."[91] В даному випадку покритвство є більшим гріхом, аніж самогубство, бо

87 Луцький Ю. Між Гоголем і Шевченком. – К.: Час, 1998. – 161с.
88 Шевченко Т. Г. Катерина. – К.: Наукова думка, 1990. – В 12 т.. Т.1. – 32 с.
89 Шевченко Т. Г. Катерина. – К.: Наукова думка, 1990. – В 12 т., Т.1. – 34 с.
90 Федь В. Інтеграційний потенціал діалогу культур українських етносів // Практична філософія, 2007. – Вип. 2. – 119 с.
91 Шевченко Т. Г. Катерина. – К.: Наукова думка, 1990. – В 12 т., Т.1. – 35 с.

може спокутувати його через менший гріх: я спокутую свій гріх „сама під водою, а ти – „в людях сиротою". Дослідник Ю. Луцький переконаний, що „Шевченко змальовує цей конфлікт не в рамках національного чи соціального протистояння, а в універсальних загальнолюдських категоріях і викликає глибоке співчуття до бідолашної дівчини"[92]. Натомість дослідник Б. Тихолоз, який цікавиться ставленням Т.Шевченка до вільних сексуальних відносин, розглядає два твори поета „Великомученице кумо" та „Гімн чернечий" де, на його думку є: „реабілітація плотського „гріха" – libido sexualis – і рішуче засудження вдаваної цнотливості як значно більшої (чи принаймні не меншої) провини, аніж пиха, захланність, ласолюбство чи марнославство, як гріх проти духу, проти життя, проти людської природи".[93] Він вважає, що поет обстоює розуміння тілесності жінки не як гріховної, а як причину гріховності, коли жінка не живе за покликом серця чи здорового глузду, який передбачає зацікавлення у протилежній статі. На думку С. Павличко, модель Катерини (як скривдженої дівчини, яка народила байстрюка), чи модель матері-вбивці з поем „Утоплена" та „Русалка" мають більш політично-емоційне забарвлення як „певне прокляття, яке лежить на Україні та її історії…, на українській родині" і дискурс насильства у творах Т.Шевченка показує, що „помста і кров необхідна частина майбутнього очищення і звільнення від прокляття"[94], а не обстоювання особистого конфлікту „загального добра versus особистої волі".

Однак, через малярську спадщину Т. Шевченка можна говорити про різницю у текстовому і візуальному ототожненні героїні Катерини з образом України.

92 Луцький Ю. Між Гоголем і Шевченком. – К.: Час, 1998. – 161 с.
93 Тихолаз Б. Апологія розкутого еросу у пізній ліриці Тараса Шевченка та Івана Франка // Сучасність. – 2005. – № 3. – 118 с.
94 Павличко С. Теорія літератури. – К.: Основи, 2002. – 599 с.

Дослідниця творчості Т. Шевченка З.Тарахан-Береза, співставляючи образи героїв у поезії та малярстві, доводить спорідненість емоційного навантаження у образі героя у вірші та його відповідної динаміки у малюнку. Досліджуючи поему „Катерина" та образ Катерини на полотні, вона наголошує лише на психологізмі у драмі дівчини, загальнолюдській несправедливості, яку відверто викриває Т. Шевченко. Порівнюючи поему і полотно, дослідник виділяє такі тотожності: „Мова Катерини ніжна, лірична й розпачлива, виражає всю глибину її щирого сердечного почуття: „любий мій, серце моє кохане, мій голубе"; мова пана-офіцера груба, цинічна: „Дура, отвяжися!"

Подібна контрастність знайшла своє вираження і в однойменній картині. Пан-офіцер зображений на другому плані, в затіненій частині. Порівняно з величною постаттю Катерини він виглядає мізерним, іграшковим".[95] Офіцер тікає „по-злодійськи оглядаючись", віддалена, менш детально змальована його постать на противагу Катерині, яка ніби підсвітлена. Таке протиставлення як віддаленого і наближеного, затемненого і підсвітленого візуалізується як негативне та позитивне, тобто зло та добро, яке бачить митець та не бачать люди. Ложкар поряд з Катериною стає свідком її трагедії, але його статичність вказує на безучасність. „Художник не засуджує падіння героїні, для нього залишається незаперечною її висока людська гідність, духовна краса і святість почуттів".[96] Аксіологічне значення ситуації реалізується у правильному виборі глядачем, що є добром та злом, що за задумом автора повинно позбавити Катерину клейма „гріховності".

Твір „Катерина" підкреслив етичний бік драми, втім

95 Тарахан-Береза З. П. Шевченко – поет і художник. – К.: Наукова Думка, 1985. – 45 с.
96 Белічко Ю. В. Український живопис. Сто вибраних творів. – К.: Мистецтво, 1985. –20 с.

відверто не передав глядачеві образ Катерини як образ України. Натомість у творі „Ворожіння" підкреслено образний ряд, який переживає глядач: дівчина – українка – Україна. Молодій дівчині циганка віщує долю. Образ дівчини на полотні представлений у „пісенній" манері: чорні брови, карі очі, вишиванка, гнучкий стан. Образ українки „переростає у символ уособлення України"[97], що Т. Шевченко передає розвіяними на голові у дівчини стрічками, тоді як жоден листок на дереві не ворушиться.

Аналогічним до Шевченківської „Катерини" за змістом соціального тиску на жінку через контроль за її тілесністю є твір Г. Квітки-Основ'яненка „Сердешна Оксана". Оксану, як і Катерину, спокушує військовий, після чого вона не усвідомлює спроможності жити у суспільстві: „Ви вже мене гірш вбили, ви погубили мене на віки вішнії; ви, шутячи, сміючись, відняли в мене, що було у мене дорогшого, святішого… доріжте мене; се вже вам буде замість іграшки… Я погибшая на сім світі… Як згадаю про матінку мою, жива б у землю пішла…"[98] Автор робить наголос на усвідомленні дівчиною своєї грішності („я погибшая") бо у неї „відняли, що було дорогшого, святішого", тобто тілесну цнотливість. Тому подальші її вчинки є лише наслідками її первісного, майже міфічного тілесного гріха, і роздуми над вбивством дитини автор використовує не для зображення психічного стану жінки, а як ланцюг моральної деградації, першоосновою якої є заборонений статевий акт. Українські письменники XIX ст., такі як Г. Квітка-Основ'яненко, П. Мирний, І.Нечуй-Левицький, Г.Свидницький, зображаючи покарання жінки за переступи традиційного суспільного ладу, наголошують на необхідності пролонгування

97 Белічко Ю., Ізотов А. Палітра століть. – К.: Балтія-друк, 2006. – 83 с.
98 Квітка-Основ'яненко Г. Сердешна Оксана. – К.: Дніпро, 1978. – В 2 т., Т. 1. – 314 с.

покарання від моменту скоєння злочину до смерті героїні як найвищої міри покарання. Натомість М.Фуко, досліджуючи механізм пом'якшення покарань, як встановлення адекватної взаємозалежності злочину і кари, зауважує недоцільність у їхній перманентній дії: „Кара перетворює, змінює, виставляє знаки, влаштовує перешкоди. Що за користь була б від неї, якби вона була довічна? Кара, яка не має кінця, була б суперечлива: всі ті принуки, які вона накидає засудженому і якими, знову ставши чеснотливим, він не міг би ніколи скористатися, були б не чим іншим, як тортурами, а зусилля, спрямовані на перевиховання злочинця, – мукою і втраченими для суспільства коштами. Якщо є невиправні злочинці, треба наважитись і знищити їх".[99] Утворюється певне непорозуміння: якщо дівчина є злочинницею для суспільства (а вона такою є, бо суспільство накладає покарання) і суспільство її не страчує, то воно повинно визначити чітке покарання, яке дівчина має відбути. Однак письменники знімають межу між карою, яка обмежена у часі, та стратою (через самогубство). Тілесний проступок жінки стає дискурсом покарань.

У творі „Маруся" Г. Квітки-Основ'яненка відтворює ідеальне співжиття закоханої пари. Маруся та Василь отримали згоду батьків та справили заручини. Василь від'їжджає, Маруся попереджає його, що не зможе пережити розлуку, і невдовзі помирає. Василь помирає у монастирі, де живе після смерті коханої. У творі відбувається перенесення значення недоторканості, чистоти тілесних відносин у не-людський світ, бо саме людина, через прив'язаність до своєї тілесності є гріховною. Тілесна чистота молодої дівчини володіє

99 Фуко М. Наглядати й карати: Народження в'язниці. – К.: Основи, 1998. – 134 с.

даром „спасіння", яке поширюється на її батьків (тілесна гріховність як суспільне прокляття також поширюється на батьків: „Сердешна Оксана" Г.Квітки-Основ'яненка, „Катерина" Т.Шевченка): „щоб дитина добрая, за добрість і йому *(Богу – О. К.)* милая, поживши у сьому злому світі та бачачи других, не пішла у слід за тими, що не по його волі роблять; щоб не стала й вона така, котрих він не любить. А за лихе і злеє дитя Бог карає отця і матір, так би ми були б і за неї у одвіті; а тепер, коли дитя наше було добреє, то через неї і нам що-небуть Бог з гріхів простить".[100]

Чоловіча писемна традиція зображає несприйняття реальності жінки переважно як наслідок вчиненого нею страшного злочину. Здебільшого – це розплата за тілесну розпусту, тобто покритство. Зображення відречення жінки від світу через вбивство немовляти чи самогубство породіллі стає культовим у літературі XIX ст. Шевченкова „Катерина" своїм самогубством показала неспроможність жінки опиратися насильницьким суспільним стереотипам, які переслідують жінку не лише в громаді, а й у батьківській домівці. Дівчина, через позицію автора, не погоджується з спадковістю свого гріха, який повинна спокутувати не лише вона, а й її дитина та батьки, та відмовляється ставити на ваги батьківську любов і суспільний осуд. Саме тому самогубство вирішує ці проблеми. Однак, зосередившись не на причинах девіантної поведінки, а на акті самогубства та дітовбивства, можна визначити такі дії жінки як очікувані суспільством. Така поведінка жінок стає радше суспільною нормою. У М. Устияновича є вірші у яких він зображає соціальну та психологічну неспроможність жінки (у двох випадках з маленькою

100 Квітка-Основ'яненко Г. Маруся. – К.:Дніпро, 1978. – В 2 т., Т. 1. – 106 с.

дитиною) жити без чоловіка. Молода мати підсвідомо прагне приєднатися до померлого чоловіка. У вірші „Поворот чумака" матір з дитиною чекають на тата, який помирає у дорозі через хворобу. Мати постійно виходить виглядати чоловіка у степ, але після смерті чоловіка вона і надалі продовжує його чекати на тому самому місці. Її очікування видається швидше ритуалом який має завершитись поєднанням з чоловіком: „Вийде за село й на горбку сідає//З дитинков печальная мати;//І співає єму: „Цить, а цить, дитятьо!//Незабавом ми там будем,//Де наш тато…""[101] Натомість у вірші „Рекрутка" більш детально змальовано світогляд дружини та матері, яка чекає на повернення чоловіка з війни – „вертає нам сонце до хати". Життєвий простір жінки змальовано як безперервний процес очікування чоловіка, якого вони повинні зустріти у найкращому вигляді. Дізнавшись про смерть чоловіка, мати вирішує покінчити з життям без нього: „Невіста задрожала,//Поблідла, взридала,// Притисла до серця дитину,//І в небо соколи//Вознесла поволі –//І верглась з ягідков в глибину"[102]. Таким чином, опираючись на дослідження О.Кісь, можна припустити, що відтворюючи світогляд жінки після смерті чоловіка, яка відчуває, що не зможе жити серед людей, автор демонструє читачеві суспільне ставлення до вдови як девіантної постаті у родовій ієрархії. З цієї позиції суїцид жінки, яка не бажає жити без чоловіка, видається доцільним як суспільно-очікуваний вчинок.

С. Воробкевич у творі „Гнат Приблуда" зображає божевілля дівчини, яка блукає по горах з дитиною на руках та боїться повернутися додому: „Всі нас прокляли і відреклися, – всі, всі, і світ, люди! А за що? Добре мені, я провинила, а за що тебе, бідне червачатко?… Мене

101 Устиянович М. Поезії // Поворот чумака. – К.: Рад. письменник, 1987. – 118 с.
102 Устиянович М. Поезії // Рекрутка. – К.: Рад. письменник, 1987. – 147 с.

за провину, за гріх пекельний, бо неньки не слухала... Чи ж я винна, що мене обманив?.."[103] Свій вчинок вона вважає за „гріх пекельний", який вчинила, хоч визнає, що чоловік її „обманив". „Злі люди" не бажають пробачити їх гріх, бо народження дитини відбулося поза шлюбом. Для божевільної матері шлюб має можливість реанімувати її материнство як не гріховне, що знову ж таки підкреслює суспільну важливість шлюбу для жінки у патріархальному суспільстві. Однак, шлюб як церковне таїнство неприйнятний для громади після народження дитини та для неї після зради коханого. Шлюб у смерті, яка поєднує та урівнює людей перед богом, стає для неї єдиною можливістю бути разом з дитиною та чоловіком: „Спи, дитинко, спи! Ген на тебе твій дєдьо чекає... А мене дружечки до шлюбу приладили, ха-ха-ха! Як же холодочком віє, як з гробу... Що за весілля буде... От ген під скалов розбитий лежить, аж кров обкипіла... ду, іду до тебе, мій милий... (*Кидається у пропасть з дитиною*)"[104]

Е. Дюркгейм наголошує, що треба відрізняти самогубство від смерті психічно хворої людини, яка не усвідомлює, що саме вона чинить. У багатьох випадках самогубці-жінки зображені божевільними, і саме суспільні цінності призводять до їхнього божевілля. Самогубство відрізняється від інших різновидів смерті саме усвідомленням наслідків своїх дій.[105] У Лусі відбулося зміщення мети, вона через божевілля потрактувала смерть як шлюб, однак усвідомлено йшла до смерті. Інша покритка С.Воробкевича з твору „Маковейка" аналогічно божеволіє від горя, що її з дитиною покинув коханий: „Невірний нещасну змордував, супокій серця навіки знищив, дівочі коси на сміх людський хустиною-

103 Воробкевич С. Твори // Гнат приблуда. – Уж.: Карпати, 1986. – 424 с.
104 Воробкевич С. Твори // Гнат приблуда. – Уж.: Карпати, 1986. – 429 с.
105 Дюркгайм Е. Самогубство. – К.: Основи, 1998. – 9 с.

наміткою покрив". Жінка потребує очиститися від гріха, і у божевіллі вбиває серпом дитину:

„ – Василино, ти дитину зарізала!

– Ні, я мій гріх, мій блуд стяла отсим серпом".[106] Дітовбивство і самогубство стає закономірним шляхом спокути тілесного гріха.

М. Черемшина у новелі „Зведениця" зображає дівчину, природа, тварини, звуки та внутрішній голос якої підказує їй, що оптимальною розплатою за неморальну поведінку буде лише смерть. Дівчина розуміє, що її провини немає, адже вона була зґвалтована паничем, але суспільні осуди і навіть налаштованість природи проти неї (!) не залишають їй вибору. Дівчина відчуває „незадоволення" природи, яка, на думку дівчини, так реагує на її присутність: „Лісом іде. Трава горить, куди ступає. Дубина валиться, земля її стрясає. Сонце паде". Дівчина не бачить можливості жити серед людей. Вона підготувала три варіанти відповідей, на питання селян „ти де, небого, такий віночок собі купила, де такі чічки назбирала?" Може розповісти, яке у пана господарство, може розказати правду, про насильство, або може „від людей утікати". Однак, постійно втікати вона не може, тому вирішує „собі глібокого плеса шукати".[107] Автор не засуджує дівчину, оскільки це не з її бажання сталося, однак також і не наполягає на тому, що самогубство це гріх, чи що потрібно обрати інший варіант відповіді людям. Автор співчуває, втім знову підводить читача до необхідності самогубства, як наслідку тілесного падіння жінки, хоча морально вона залишилась незаплямованою.

В. Самійленко у вірші „Грішниця" підкреслює свою позицію, що він не зневажає дівчину після її „морального

106 Воробкевич С. Твори // Маковейка. – Уж.: Карпати, 1986. – 270 с.
107 Черемшина М. Твори // Зведениця. – К.: Наукова думка, 1987. – 62 - 64 с.

занепаду", але дуже красномовно її змальовує: „Твій знівечений вид, позападалі очі,//Де обвели свій слід прожиті грішно ночі,//І безсоромна річ, і навісна хода, -//Все те гидливості в мені не прокида.//Я не жахаюся, мов гадини якої, Тебе, принижена, занедбана всіма!// Нема в моїй душі к тобі зневаги злої//І слів на язиці докірливих нема." Самійленко відсторонюється від тих інших, які носять в собі „злу зневагу", однак, одночасно визнає, що таких жінок суспільство не прийме до себе: „Чи є відтіль назад надія вороття", „Але тепер ти вже загинула навіки..."[108] Утворюється ніби три сторони у суспільстві: жінка, яка згрішила; суспільство, яке переслідує її, доводячи до самогубства; одинокий вибранець, який розуміє жінку та відчуває чинену несправедливість, втім не захищає її. Така жінка не лише для суспільства, а й для автора „вже загинула навіки", тому єдиним проявом прихильності може бути і є співчуття, а не практична допомога.

О. Кониський у вірш „Грішниця", схоже до В. Самійленка звертається до уявної громади та намагається частково довести несвідому провину дівчини, як результат її надмірної жіночності та екзальтованості: „Не дорікайте їй гріхом,//Ви більш її грішили,//Не дорікайте женихом–//Вона його любила.// Не дорікайте їй за те,//Що серця не спинила//І чувство чистеє святе//Не знать з ким поділила".[109]

В. Васильченко зображає збезчещену дівчину у творі „Талант", яка втопилась у криниці, не витримавши життя у громаді. Європейська література XIX ст., яка відкрила шлях для дослідження генія жінки (починаючи з поглядів на геній Дж. Еліот та Дж. Санд, у творчості Лу Андреас-Саломе), намагалась відійти від загальновизначеної

108 Самійленко В. Твори // Грішниця. – К.: Дніпро, 1988. – 50 с.
109 Кониський О. Я. Оповідання // Грішниця. – К.: Наукова думка, 1990. – 514с.

концепції біологізму жіночого тіла. Творчість та мистецьке спрямування жінки розкривається через її артистичну, діонісійську природу, яка вивищує її над статтю. Талант як джерело нераціональних поглядів на суспільні вимоги дозволяв жінці відкинути суспільні стереотипи щодо дослідження власної сексуальності. Натомість, В.Васильченко зображає талант дівчини не як творчу потугу її особистості, а як суспільне (громадське) надбання. Маючи талант, вона повинна служити людям, а не використовувати за власним розсудом. Творчість без відповідних моральних чеснот призводить до „гріховного" падіння жінки. Героїня Тетяна після співжиття з чоловіком повертається додому. Розкіш та розпуста, яку вона собі дозволила призвела до знищення її таланту. Вона позбувається своєї краси та сценічної постави, боїться голосно розмовляти, показуватися людям на очі: „Нецікава стала Тетяна: і погляд боязкий, мова тихіша, ніби й сама понижчала, з лиця спала. Боїться комусь перешкодити, набриднути, ходить городами, глухими улицями, лице в хустку ховає. Буденна якась, сіренька..."[110] Талант як громадська власність зник після аморальної поведінки героїні. Пізніше „схаменулася дівчина", „стала покірна, боязка" і талант почав повертатися до неї з метою звеселяти людей. Її раптове самогубство автор розкриває як неспроможність дівчини розвинути, розкрити свій талант, (який належить не їй, а всім людям) через її аморальність. Громада постає у творі одночасно її творчим та моральним цензором. Таке змалювання розвитку творчості у особистості, прив'язане до тілесної гріховності та народного контролю сильно вирізняється у порівнянні з творчістю О.Кобилянської,

110 Васильченко С. Твори // Талант. – К.: ЛКСМУ Молодь, 1973. – 187 с.

М.Коцюбинського, Л.Українки та ін., які виділили творчий первінь особистості, незалежно від супутніх перешкод.

М. Яцків у творі „Огні горять" зображає життя головної героїні Ніни, яка одночасно випробовує свій талант акторки та намагається налагодити життя з чоловіками, які оточують її у житті. М.Яцків знайомить читача з внутрішньою красою дівчини через враження закоханого чоловіка. Однак, між ідеалізованим коханням, яке допомагає людині розкрити творчий потенціал, та реальним, яке вимагає від людини зусиль задля його збереження, велика відмінність, яку людина не завжди розуміє. Мистецька кар'єра дівчини, яка почалась за підтримки чоловіка, не може розвинутись через закулісні інтриги та початково низький рівень театральної трупи. Дівчина призвичаюється до оточення і переглядає своє ставлення до кохання. Трактування своєї жіночої сутності як фізіологічної особливості, призводить до вимоги до чоловіків „опіки і сили". Театралізація емансипованого життя, якого дівчина прагла, призводить до небажаної вагітності. Ніна садистично вбиває власну дитину у своєму тілі: „Шнурівка в'їлася в її тіло, живіт – одна рана від твердих тростівок шнурівки, в якій спала й днювала вже три місяці. Сорочка присохла до рани. В куті ліжка була схована груба, тяжка плита, яку цілими ночами тримала на собі".[111] Насильницькі дії щодо своєї плоті, дитини, та відсутність материнського почуття М. Яцків передає як псевдо-емансипаційну тенденцію ставлення до тіла, яка відкидає біологічно-репродуктивний аспект. Час в якому ми живемо, та події формують наше уявлення про світ. Неглибоке, поверхневе чи спотворене розуміння сучасних тенденцій (зокрема нової моралі)

111 Яцків М. Муза на чорному коні // Огні горять. – К.: Дніпро, 1989. – 391 с.

може призвести до важких злочинів, наслідки яких людина не усвідомлює. Тому героїня є прекрасним пародійним образом емансипованої жінки, яка здобувши певну незалежність, свободу вибору, нові можливості та перспективи позбулася найголовнішого – людяності.

Становище жінки в українському дискурсі глибоко розкрило проблему насильства як через протиставлення так і поєднання жіночого та чоловічого в культурі. Утворення такого дискурсу було необхідною передумовою для творення якісно нових образів, формування нового підґрунтя для моралі, чесності з собою, пошуку свободи в одній з найменш досліджених культур Європи.

ЗМІСТ

Розділ 1
ПРОСТІР БУТТЯ ЖІНКИ

Вступ.....5
1. Європейські традиції:
прагнення і обмеження.....9
2. Простір української жінки:
між ілюзією і свободою.....37
3. Козир-дівка. Гра образу і значення.....67

Розділ 2
СПОГЛЯДАННЯ ЖІНОЧОГО ТІЛА

1. Чоловічий погляд на жіноче тіло.....75
2. Модерністичне бачення образу матері.....95
3. Жіноче трактування тіла.
Проблема пошуку себе.....107

Розділ 3
СОЦІАЛЬНЕ СТАНОВИЩЕ ЖІНКИ

1. Екзистенція жінки.....143
2. Голод як форма неврозу.....154
3. Інтерпретація маскулінності:
агресія і невпевненість..... 171
4. Девіантна постать: вагітна, сирота,
вдова, черниця.....189