

*Віра Агеєва,  
д. філол. н., професорка кафедри літературознавства  
Національного університету «Києво-Могилянська академія»*

## **ВЛАСНИМ ГОЛОСОМ: ЖІНОЧА ОДВЕРТІСТЬ І МОДЕРНІСТСЬКИЙ БУНТ**

Неймовірним одкровенням літератури європейського модернізму стала ні з чим не порівнянна одвертість жіночого письма. Українська – не була винятком. Соломія Павличко не раз наголошувала, що якраз жінки-авторки виявилися послідовнішими й сміливішими в обстоюванні нових цінностей, рішучішими в настанові порвати з архаїчною традицією та шукати нові сенси існування і нові засоби мистецького самовираження. Євген Маланюк уже в тридцяті роки скрушно дошукувався таємничих причин очевидної ґендерної асиметрії. Бо у нас, мовляв, замало «мужів», і їхню почесну роль виконують жінки, як-от Леся Українка та Ольга Кобилянська. «Трудно судити такий стан речей. Я не можу повірити, що психічна загадка української нації розгадується дуже просто і ми є взагалі нацією жіночою»<sup>1</sup>. Успішних жінок воліли радше винагородити й вивищити званням «трохи чи не самотнього чоловіка на всю новочасну соборну Україну», – знаменитий (і скандально двозначний!) комплімент Івана Франка Лесі Українці, – аніж визнати паритетність їхніх цінностей, підставовість їхніх претензій на місце у публічному просторі.

Прикметно, що жіноче модерністське письмо дуже часто ставало письмом автобіографічним. Цьому знаходимо кілька пояснень, і серед найважливіших – настанова на індивідуальне самовираження, на представлення того

---

<sup>1</sup> Маланюк Є. Жіноча мужність. Нова хата. 1931. №12. С. 4.

емоційного, психологічного спектру, що здебільш зостався невиявленим або затіненим у літературі, твореній переважно чоловіками. До того ж виражальність, суб'єктивність стають маркерами модерністської творчості, на противагу класичному реалізмові з його увагою до узагальнень і типізації.

Аби зважитися писати, жінкам треба було перебороти вживлений патріархальним вихованням хвороботворний вірус – уявлення про скромність і смиренність як найвищу чесноту. Негоже виносити на публіку власні переживання й проблеми, непристойно претендувати на місце у чоловічій ієрархії. Саме ці претензії (а як писати й будувати мистецьку кар'єру, не дбаючи про визнання й популярність?) лунали зусібіч. У жіночих щоденниках та автобіографічних текстах критиків чи не найбільше скандалізували мрії про славу. Стосунки з музами у представниць одної з ними статі виявилися складними й контрверсійними. Адже прихід божественної посланниці якраз і віщує натхнення, а отже, і лаврові вінки.

У програмних текстах письменниць раннього фемінізму незрідка звучали нотки самоумалення й добровільної маргіналізації. Скажімо, Олена Пчілка, пишучи 1887 року віршований маніфест для станіславівського альманаху «Перший вінок», застерігається, що всі ці твори адресовано лише жіночій («сестринській») аудиторії: «На працю нашу уважати // Не вам, славетні митці!». Але ж коли літературу творено для жіночого хатнього вжитку, тоді патріархальна ієрархія зостається власне що незахитаною.

Натомість щоденникові, мемуарні тексти з настановою на автобіографізм свідчать, що зі своєю неприсутністю у великому світі жінки миритися не хотіли й задовольнятися домашніми похвалами не збиралися. Коли те, що писали для себе, оприлюднювали, якраз відмова від вторинності й бажання дорівнятися до геніїв викликали шквал обурення.

Якщо йдеться про вітчизняний контекст, надзвичайно показовими виявляються одразу кілька схожих епізодів. Посмертна публікація щоденника Марії Башкирцевої спричинила жорсткі й часто зневажливі оцінки (хоча до них іноді домішувалося ледь приховане захоплення). У цих записах

багато традиційно жіночого. І скандалізували не численні описи суконь, прикрас та великосвітських балів, – а якраз небажання авторки цими аксесуарами своє життя й обмежувати. Башкирцева не боїться наполягати: «Але я не підлягаю під загальне правило. Я не росіянка, не іноземка, – я належу, я дорівнююся лише собі самій. Я – те, чим повинна бути жінка з моїм честолюбством...» (Тут і далі – переклад наш. – В. А.)<sup>2</sup>.

Порівняно з доволі іронічною Башкирцевою, дві її ровесниці, Уляна Кравченко та Ольга Кобилянська, можуть видатися дуже сентиментальними. (Ймовірно, тут слід зважати ще й на вплив у першому випадку французької, а в наступних – німецької традицій.) Повість Уляни Кравченко «Хризантеми» – це цілковито автобіографічний сюжет, спогади про перші сімнадцять років її життя. До того ж написані вони з використанням великого архіву, зокрема й збережених щоденників та листів.

Як і Башкирцева, Кравченко повсякчас відмежовує себе від середовища, від провінційного жіночого товариства, зацікавленого переважно матримоніальними новинами й плітками. Ця генерація хоче освоїти досі заборонені жінкам терени. Книжки тепер стають не лише розвагою й розрадою мрійливих панночок. Оповідачці «Хризантем» освіта якраз і здається найпевнішою запорукою майбутнього. Саме ця внутрішня спонука змушувала відмовлятися від узвичаєної жіночої кар'єри, наражаючись при тому на нерозуміння й жорстокий осуд навіть найближчих і найприхильніших людей. Ідеться не лише про вигідне заміжжя. Є кілька питомих для панночки занять, скажімо, гра на фортепіано. (До речі, на марнотності традиційних жіночих робіт і вмінь, усіх тих мережень – вишивань – гаптувань, не раз іронічно наголошує й Леся Українка.) Але героїня Уляни Кравченко вже розуміє, що «дух часу» (назва знаменитого програмного оповідання Наталі Кобринської про дівочий бунт проти одвічного приділу) диктує інші вимоги. Так само Марта в «Меланхолійному вальсі» Кобилянської має

<sup>2</sup> Неизданный дневник Марии Башкирцевой и переписка сь Гюи де Мопассаномъ. Ялта : Джалита, 1904. С. 89.

тверде переконання, що освіта принесе їй у житті «хосен», тобто економічну незалежність і певнішу свободу вибору.

Однак готовності безбоязно говорити про себе й переборення комплексу меншовартості виявилось ще не досить для впевненого торування шляху до письменницького успіху. Конче необхідним бачилося ще й з'ясування своєї належності до мистецького покоління, прийняття його естетичної програми, як і вибір найпривабливішої художньої традиції та зразків для наслідування. Кожен, хто береться писати й боротися за місце в каноні, шукає собі авторитетних літературних батьків, якими захоплюється і яких мусить, у згоді з теоріями страху впливу, побороти. Для жінки-авторки такий вибір ускладнюється якраз тим, що «материнської» традиції чи законів успадкування по жіночій лінії дошукатися таки дуже складно.

Про кого б із письменниць цього покоління не йшлося, усі вони шукають зразки для наслідування, а власне – вважають конче необхідним окреслення жіночої мистецької традиції і канону жінок-класиків. Тут важливими стають моменти як психологічні, так і культурно-історичні. А найцікавіші теоретичні рефлексії з цього приводу знаходимо у «Власному просторі» Вірджинії Вулф. На кінець XIX століття вже сформувалися чіткіші уявлення про відмінність жіночого й чоловічого письма. Доти жінки переважно задовольнялися імітацією панівних маскулінних ролей. Вони охоче брали відповідні псевдоніми (Жорж Санд, Джордж Еліот, Марко Вовчок...), іноді не аж так і застановляючись над емансипаційною ідеологією. Визнання цілковито залежало від чоловічих оцінок, тож змушувати критиків – законодавців мод – давати собі раду із геть незраними їм психологічними колізіями, переживаннями, уявленнями, з представленим у книжці, написаній жінкою, чужим і далеким світом було надто ризиковано з огляду на майбутній кар'єрний успіх.

Жінка, замкнена в хатньому обширі, мала порівняно небагато матеріалу для спостережень. І до того ж її світ вважався нижчим, маргінальним: родинні клопоти, материнство, сестринство, дім – усе це зображувалося в літе-

ратурі XIX століття доволі скупю й поверхово, з погляду невтаємниченого зовнішнього спостерігача.

Водночас самохіть прибране чоловіче ім'я аж ніяк не могло змінити досвід і уявлення авторки, адже вона писала таки про себе та оцінювала події зі своєї власної (хай почасти й скоригованої вихованням та суспільною мораллю) точки зору. Наділена талантом жінка опинялася таким чином у програтій від початку ситуації й мусила докласти неперівнянно більших зусиль для творчої самореалізації. Усі письменниці так чи так починали задумуватися над ідеологічними речами, над необхідністю змінити правила гри, зняти обмеження й заборони.

Відважні героїні Марка Вовчка тікали з дому, сподіваючись тільки на власні сили. А от молодше покоління вже могло розраховувати на якусь жіночу солідарність та навіть на інституційну підтримку: з'явилися перші жіночі організації, альманахи, журнали.

Якраз тоді канон класики і починає ставати полем ґендерного протистояння. Молоді літераторки читають своїх попередниць і знаходять у них близькі, прийнятні ідеї та рефлексії. Захоплення образами видатних жінок, котрі зуміли перебороти чи відкинути патріархальні обмеження, у літературі рубежу XIX–XX століть просто вражає. Можна згадати і «Хризантеми» Уляни Кравченко, і «Крила» Людмили Старицької-Черняхівської, і поезію та драматургію Лесі Українки. Уляна Кравченко із неприхованим захватом цитує мадам де Сталь: «Мужчинам усе можна, жінки повинні рахуватися з людською opinio». (Сюжетів, які ілюструють цю максиму, знайдемо чимало.) Оповідачка має перед очима своєрідну портретну галерею: мадам Помпадур, Юлія Рекам'є і де Сталь, жінка, яка гордилася тим, що сам Наполеон її ненавидить та боїться.

Видатні жінки часто ставали музами для поетів та художників. У такому статусі легше було здобути незалежність і популярність, адже роль, скажімо, господині салону вже апробована в культурі. Вона більше опікується знаменитими завсідниками й друзями, аніж конкурує з ними. Коли ж претендувати на мистецькі лаври, опиняєшся на незвіданій території. Традицію намагаються вибудовувати від початків,

найперш згадуючи Аспазію і Сапфо. У рефлексіях про поступність слави для жінки (всупереч усім закликам до скромності та застереженням, що «лаврові листки мають гіркий смак»!) найодвертішою була Леся Українка. Навіть у дитячому вірші тринадцятилітньої авторки ім'я Сапфо корелює зі славою. У пізнішому незакінченому драматичному етюді «Сапфо» йдеться вже про складніші й гостріші контрверсії приватності / публічності. Чоловіки споконвіку складали любовні гімни й співали їх на велелюдді. Їхні твори належали всім. Від жінки ж очікують якраз зречення публічності. Чоловік дорікає Сапфо за те, що Аполлону вона посвячується більше, ніж коханому:

Я заздрий вже на бога Аполлона,  
Він поцілунками п'є кров з твого лица,  
А бідному Фаонові лишає  
Безкровну тінь.

До того ж популярність любовної лірики Сапфо прикро вражає Фаона, котрий волів би стати єдиним колекціонером її текстів:

Не гнівайся, але скажу я щиро:  
Кохання все-таки найкраще не в піснях,  
Коли воно прилюдно дзвонить світу  
Про те, що мусить бути заховане від всіх.  
Мені, сказати правду, навіть прикро,  
Коли я чую, як по всіх усюдах  
Співає хто попало ті слова,  
Які мені моя Сапфо так ніжно,  
Так тихо й соромливо шепотіла,  
Тихесенько, щоб не почув ніхто.

Інверсія ґендерних ролей у стосунках непересічної жінки та шеренгового чоловіка, готовність відповісти на поклик голосу з інших світів і вимірів, звабитися неприступними у родинному колі, в патріархальній дійсності насолодами, наголошені у вірші «Eppur ti tradiro». Його лірична героїня потверджує підставовість Фаонових дорікань і ревливих підозр:

Тебе я, може, зраджу. – В ту годину,  
Як таємницею весь світ укриє мла,  
Проникне геній з поглядом огнистим

І з поцілунком до мого чола.  
І я тоді бліда й тремтяча встану,  
Покину ліжко і піду за ним.  
Крізь темряву піду за гордим і величним  
Таємним генієм моїм.

Цікаво, що муза в Лесі Українки виступає то в традиційно жіночій іпостасі, то в образі спокусника-перелесника, генія-натхненника. Лише в їхній владі «одкрити всі дива», наділити творчою снагою. Розрізнення чоловічих і жіночих ролей виявляється в такому контексті, на таких висотах майже що несуттєвим. Поняття трансгендеру Леся Українка, власне, знімає. Поділ ролей і цінностей, звично закріплених з представниками різних статей, порушується, розмивається. Це розмивання і відбувається якраз в останні десятиліття XIX віку. Елейн Шовалтер, до прикладу, продемонструвала, як королева вікторіанського роману Джордж Еліот безбоязно змішувала у власній поведінці всі наявні в культурі ґендерні ролі й моделі. «Джордж Еліот, чиє справжнє ім'я було Мері Енн Еванс, сама зіграла, по суті, усі наявні вікторіанські ґендерні ролі. З жіночого боку, як відзначено одним дослідником, “вона формувала себе спочатку як доньку, згодом як сестру і врешті як материнську фігуру для незліченних молодших чоловіків”»<sup>3</sup>. Проте чоловічий псевдонім, маскулінний авторитет, яким вона володіла як письменниця, рівень її інтелектуальних, філософських і наукових інтересів також надавали їй батьківської ролі; у масовій уяві вона могла бути і була дружиною. Еліот таким чином функціонувала в історії англійського роману і як чоловік, і як жінка, гібрид зі змішаними ознаками, що його вікторіанці означували як «чоловічий розум і жіноче серце»<sup>4</sup>.

Однак коли українські авторки-модерністки мріяли про цілковиту свободу творчого самовияву, про лаврові вінки і

<sup>3</sup> Zimmerman B. «The ‘Mother’s History’ in George Eliot». In: *The Lost Tradition: Mothers and Daughters in Literature*. Ed. Cathy Davidson and Esther Broner. New York : F. Ungar, 1980. P. 84.

<sup>4</sup> Showalter E. *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siecle*. London, Virago, 1996. P. 60.

славу, вони не могли забути, що їхня маргіналізація була подвійною, – як жінок і як письменниць, котрі працюють у **колонізованій** культурі. І це ще один поріг, ще один момент дуже складного й незрідка травматичного вибору. Популярність, кар'єра, тиражі, заробітки – усе це в імперських столицях здобувалося непорівнянно легше. Однак зміна ідентичності аж ніяк, зрозуміло, не ототожнювалася зі зміною паспорта. Почуття національно-культурної належності поставало з власного буттєвого вибору. І ставки були дуже високими.

Леся Українка, пишучи свою пізню драму «Оргія» як полемічну репліку у відповідь на погрозу ображеного неувагою земляків Володимира Винниченка перейти в російську літературу, ототожнює **національну зраду** зі **зрадою хисту**. Аналогія між завойованим римлянами грецьким Коринфом та російсько-українською ситуацією у неї цілковито прозора. (До речі, дивовижно, як цього не завважувала радянська цензура!) Співець Антей вважає, що краще замовкнути й задовольнятися скромними похвалами у вузькому родинному колі, аніж іти в хор римського Мецената.

Леся Українка виводить поняття оргії з узвичаєних уже в профанній культурі зіставлень зі сп'янінням, сексуальністю, вседозволеністю. Римській оргії «безсоромної юрби» протиставлено грецькі свята духу, «потужнії натхненням, а не гуком». Долю свого покоління поетка окреслила, зокрема у вірші 1900 року «Епілог», як стан **після оргії**:

Минув час оргій, не було вінців,  
І на вино не стало винограду.

Як і в знаменитому аналізі Жана Бодрійяра (ґрунтованому на зовсім іншому, історично віддаленому матеріалі, але тим цікавіший цей очевидний перегук!), у Лесі Українки розгорнено ситуацію спустошеності, «важкого похмілля», «оспалости й досади». Бодрійяр, ставлячи питання, «що робити тепер, після оргії», коли свободи досягнуто, коли всі символи винайдено і «ми поспішаємо в порожнечу»<sup>5</sup>, –

<sup>5</sup> Бодрійяр Ж. Прозрачність зла. Москва : Добросвет, 2000. С. 7, 8.

говорить про лицедійство, про необхідність знов і знов відтворювати ідеали й мрії у ході марнотної гри. У Лесі Українки ставлення до ситуації трагічніше. Імітація зовнішніх атрибутів оргії породжує хіба зловісну карикатуру. Квіти й вінки зів'яли, вогні погасли, підсумковий вірш «Епілог» завершується словом «сльози». Але це мають бути сльози пам'яті, що засвідчують, у згоді з її стоїчною філософією, вірність ідеалам.

Ремінісценція біблійного мотиву арфи, повішеної на вербі, роздуми про митців, які не мають права співати, коли ізраїльський народ опинився у вавилонському полоні, з'являються у Лесі Українки часто, у різних контекстах. Співати для ворога, який поневолив тебе збройно, означає приректи себе як поета, знов-таки, на вторинність, на прикрі обмеження й несвободу, підкоритися зовнішньому диктату й прийняти чужу ієрархію цінностей. За таких обставин художницька самореалізація, розвиток свого божественного дару попросту унеможливлені. Пересаджування в інший, непитомий, ґрунт означає ще й обрив зв'язків, традиції, спадкоємності.

Російську літературу Леся Українка завжди сприймала як імперську, вбачала у ній загрозу для розвитку рідного письменства. Нагадувала своїм читачам, що «Рим ходив у Грецію до школи», що «сусідська» культура багато чим завдячує таки українській. Про «старшого брата» писала з незмінним сарказмом. Зрештою, твердо знала, що ніколи не буде «загрожувати переходом в чужу літературу, як то роблять інші, бо то "себе дороже стоїт"»<sup>6</sup>. Наполягала: «Я ніколи не згожуся вступитися з дороги перед усякими перевертнями і покутними борзописцями з чужої літератури, – *dafür ich bin mir doch zu gut!*»<sup>7</sup> Та пора вже й публіку нашу привчити (не говорячи про самих редакторів), щоб не біла поклонів перед усякими nullites<sup>8</sup> через те тільки, що вони в ряди-годи удостоюють нам «в хату плюнути»

<sup>6</sup> Леся Українка. Листи: 1903–1913. Київ : Комора, 2018. С. 644.

<sup>7</sup> Я надто вправна для цього! (нім.) – Прим. ред.

<sup>8</sup> Nullites (фр.) – нікчеми; ті, що не мають цінностей. – Прим. ред.

(раніше «наплювавши» на неї), забрівши знічевья з розкішних сусідських палат до нашого вбогого куріня. Адже і в курінях на покуті сиділо виборне отамання та чесне товариство, а не якісь заволоки-потурнаки»<sup>9</sup>.

Для галицьких авторок вибір тожсамості та відмова від німецької мови, якою вони здобували освіту, так само означали відмову од привабливих можливостей. Й Ольга Кобилянська, й Уляна Кравченко починали писати німецькою. Більш того, деякі свої найскандальніші контрверсійні новели й друкувати мусили спершу німецькою, а за кілька років лише – українською. Бо вітчизняному читачеві вони здавалися геть неприйнятними.

Загрожена культура, якій імперія нав'язує статус вторинної, підпорядкованої, пильніше й дбайливіше, ніж щасливіші сусіди, оберігає консервативні цінності. Тож бунтарям-модерністам початку XX століття незрідка закидали якраз національну зраду, неповагу до народних святощів. Писати не про селян і їхні злигодні, а про інтелігентних жінок, що переймаються власною творчою самореалізацією, – видавалося відповідно зорієнтованим критикам лише копіюванням зловорожої західної моди, втратою автентичності. Саме в такому контексті оцінювали, скажімо, новели Ольги Кобилянської. Котру не втомлювалися закликати повернути борги рідному народові. Згрубша кажучи, ідеологія фемінізму видавалася несумісною з ідеологією національного визволення.

Вірджинія Вулф свого часу дуже точно вловила момент глобальних культурних змін. В есе «Містер Беннет і місіс Браун» письменниця дозволила собі заявити, що «десь у грудні 1910 року людська природа змінилася». Вона впевнилась у цьому, подивившись виставку художника Родже-ра Фрая. З утвердженням модернізму змінилася чуттєвість, світосприймання, звичайно ж, мистецьке бачення. Це означало, серед іншого, увагу до суб'єктивного художницького досвіду, а отже й до різниці між чоловічими та жіночими уявленнями про світ. А з розв'язанням Першої світової війни та масовою мобілізацією жінки так чи так мусили взяти на

<sup>9</sup> Леся Українка. Листи: 1903–1913. С. 656.

себе велику частину традиційно чоловічих обов'язків. А тому швидко змінювалися уявлення про владність і підпорядкованість, долали архаїчні вже тоді стереотипи.

Коли українські жіночі автобіографії дев'ятисотих років були переважно естетськими рефлексіями над письменницьким ремеслом, то вже на початку тридцятих міг з'явитися, як-от у повісті Наталі Романович-Ткаченко, підзаголовок «Записки революціонерки 900-х років».

Жіноча адаптація до зміненої дійсності стала прецікавою темою у літературі міжвоєнного часу. Утім в радянській Україні ідеологія фемінізму (як і будь-яка інша поруч із єдиною «генеральною»!) досить швидко маргіналізувалася. Інакша ситуація склалася в Галичині. Міжвоєнний Львів силою обставин виконував роль української культурної столиці. Започаткований ще в середині вісімдесятих років XIX століття жіночий рух («Товариство руських жінок», згодом «Союз українок») сприяв формуванню покоління інтелегентних «нових жінок», здатних виборювати своє місце у широкому світі. Успіх Ірини Вільде з її блискучими повістями другої половини тридцятих – «Метелики на шпильках» та «Б'є восьма» – це якраз визнання письменниці, котра, вслід за Лесею Українкою, Ольгою Кобилянською, водночас утверджувала й цінності освіченої модерної жінки, й ідеали модерного українства. Слід, звичайно ж, не забувати, що таке поєднання ніколи не було та й не могло бути безконфліктним.

Якраз подвійна маргіналізація водночас і жіночих (у контексті патріархальної культури), і українських (у контексті імперської культури) цінностей вочевидь і визначала особливу чутливість жінок-авторок до аксіологічних та естетичних змін, принесених модернізмом. Як стверджувала Соломія Павличко, «той факт, що саме дві жінки пробували зруйнувати панівну ідеологію у сфері культури, не здається випадковим. Так само не здається випадковим, що серед їхніх опонентів, серед тих, хто сприйняли модернізм, інтелектуалізм, європеїзм з пересторогою, упередженням чи повним запереченням, були майже виключно чоловіки <...> Український *fin de siècle* позначений викли-

ком, який кинули жінки-письменниці домінуючій чоловічій традиції. Можливо, тому, що самі вже почувалися спадкоємицями зрілої традиції жіночої літератури»<sup>10</sup>.

З одного боку, ідеологія народництва безапеляційно вимагала підпорядкування проблематики ґендерної рівності – обстоюванню патріархальних селянських цінностей та пріоритетів. З іншого, зречення народництва й рустикальності означало, принаймні почасти, зраду своєї української ідентичності, адже зрусіфіковане чи сполонізоване місто не могло забезпечити ґрунт для утвердження національно-культурної тожсамості. Українство ототожнювалося з народом, а тому – із селянством. Це якраз тоді поняття «народ» і «нація» почали розрізнявати.

Найпослідовніші наші модерністки, як-от Ольга Кобилянська чи Ірина Вільде, намагалися утверджувати своєрідний урбаністичний фемінізм, представляти інтелігентну міську жінку як речницю модерного українства. Героїні Кобилянської, як, скажімо, Наталка Верковичівна у знаменитій «Царівні», раз у раз нарікають на старосвітськість українських чоловіків, нечутливість до нових інтелектуальних викликів, на їхню нездатність, як визначає герой повісті «Через кладку», обтруситися «з лушпин мужицтва». Згадане «мужицтво» тут трактовано як обтяжливу залежність від роду, традиції, патріархальних уявлень і приписів. Жінки натомість воліють краще бути «самим собі ціллю», аніж визнати підлеглість зужитим стереотипам.

Хоча радянська ідеологія нібито утверджувала принципи ґендерної рівності, насправді суспільство зоставалося незмінно патріархальним; навіть ті ідеї та інституції, що утвердилися в двадцятих роках, швидко змаргіналізувалися й забулися. Надзвичайно показова у цьому контексті історія публікації роману Ірини Вільде «Сестри Річинські». Він написаний в основному ще в тридцяті роки, але можливість оприлюднити текст з'явилася аж за кілька десятиліть, коли настала відносна політична й цензурна лібералізація. Усе ж титулована вже тоді львівська авторка мусила

<sup>10</sup> Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ : Либідь, 1997. С. 69.

врахувати безліч зауважень київського рецензента і редактора Павла Загребельного. І наголошувала очевидніше соціальні, а не національні моменти, і посилювала, як вимагалось, роль комуністів (усі ці притьмом доточені сторінки про їхню діяльність сприймаємо зараз як нудний доважок до основного сюжету, оповіді про сестер та їхню виснажливу боротьбу за виживання у світі, вже не обмеженому стінами затишного й надійного батьківського дому). Адже історія жінок, їхнього особистісного й професійного становлення – видавалася надто дріб'язковою темою, безвідносною до єдино значущої «великої» історії, твореної переважно чоловіками.

Ірина Вільде – доволі зухвалий вчинок! – навіть написала Загребельному листа, пояснюючи, що боротьбу з неухильною полонізацією її генерація вважала якраз патріотичним обов'язком і справою честі. Серед інших ворогів, яким доводиться протистояти Ользі Річинській, опинилися й редактори феміністичного журналу, які зваблюють її на моральні манівці й переступи. Насправді ж сама Ірина Вільде з подібними журналами багато співпрацювала. Але ідеологічний клімат змінився, тож автобіографічні моменти доводилося редагувати.

Такий гучний і успішний жіночий рух перших десятиліть минулого віку, усі ці дискусії й контрверсії, події й тексти впродовж радянської доби спромоглися так ґрунтовно забути, що коли в останній декаді вже ХХІ століття українські інтелектуалки, скориставшись лібералізацією, знов заговорили про фемінізм, їхні ідеї сприйняли як щось геть у нашій культурі не закорінене, як непотрібну моду, позичену на Заході.

У найгучнішому романі дев'яностих, «Польових дослідженнях з українського сексу», Оксана Забужко діагностувала задавлені хвороби й «заморожені» конфлікти, наголосила проблеми, над якими акурат століття тому застановлялися наші модерні авторки. Найболючіші урази оповідачки «Польових досліджень...» спричинені якраз її становищем жінки – української письменниці (і всі троє слів у цьому визначенні однаково важливі!), знову йшлося про конфлікт ідентичностей. Сімона де Бовуар у «Другій статі»

стверджувала, що найпершою базовою відповіддю на питання «хто я?» буде розуміння: «я жінка». А відтак «я-жінка» обстоює свої, відмінні від чоловічих, інтереси й цінності. Знаходить свій власний спосіб говорити й писати. Для представниці колоніальної культури конфлікт виявляється особливо травматичним. Героїня Забужко аж надто добре відчуває свою «у кров утрушену» залежність, межі, подолання яких вимагає неймовірних зусиль – і то майже без надій на успіх. «Ні, хай би хто-небудь усе ж пояснив: якого ч о р т а було родитися на світ жінкою (та ще й в Україні!) – із цією бл\*\*ською *залежністю*, закладеною в тіло, як бомба сповільненої дії, з несаможиттєвистістю цією, з потребою перетоплюватись на вогку, хляпаву глину, втовчену в поверхню землі»<sup>11</sup>. Якщо для письменника мова таки найзатишніший і найпотрібніший дім буття, то знаність своєї мови у світі великою мірою й визначить особистий мистецький успіх, а отже й долю. «Але в тебе нема вибору, золотце, – вкотре переконує себе саму героїня роману, і її монологи дивовижно резонують із репліками персонажів класичних драм Лесі Українки, з отим неунікненням для полонених обов'язком повісити арфу на вербі й не співати для ворога, – не тому, що не зуміла б змінити мову, – пречудово зуміла б, якби трохи помарудитись, – а тому, що залято тебе – на вірність мертвим, усім тим, хто так само несогірше міг би писати – по-російськи, по-польськи, дехто й по-німецьки, і жити зовсім інше життя, а натомість шпурляв себе, як дрова, в догораюче багаття української, і ні фіґа з того не поставало, крім понівечених доль і нечитаних книжок, а однак сьогодні є ти, котра через усіх тих людей переступити – негодна»<sup>12</sup>.

Як і в попередній *fin de siècle*, при кінці XX століття феміністична проблематика знов спричинювала численні дискусії, обговорення й контрверсійні інтерпретації. Причому дискурс був переважно якраз феміністичний, зосереджений на правах і пріоритетах жінок, адже законсервова-

<sup>11</sup> Забужко О. Польові дослідження з українського сексу. Київ : Згода, 1996. С. 18.

<sup>12</sup> Там само. С. 38.

ний (насправді ще й ненастанно підживлюваний навіть і літературою другої половини ХХ віку) патріархальний статус вітчизняної культури зоставався майже що незмінним. Ми вкотре тепер похапливо наздоганяємо європейські взірці, попри шалений спротив, усе ж утверджуємо нові стандарти. З'явилися – річ непомисленна у радянську добу! – популярні антології жіночої прози й поезії, вийшли дослідження з історії українського жіночого руху. Щойно в останні роки актуалізувалася нарешті увага до проблематики маскулінності – відрадна зміна оптики, свідчення того, що становище жінки в суспільстві все ж поступово змінюється, а отже – й самі стосунки між статями.

Жінка-письменниця сьогодні вже не мусить застерігатися, як це робили деякі авторки «Першого вінка», що не претендує стати врівень зі «славутніми митцями», жіноче письмо давно перестало бути маргінальним.

Водночас і конфлікт *служіння народу / служіння мистецтву* в постколоніальній реальності втратив колишню травматичну гостроту. Нарешті здобута власна держава взяла на себе чимало життєво важливих функцій, які у бездержавний період виконувала переважно якраз література. Здається, пафос вище цитованих пристрасних пасажів із «Польових досліджень з українського сексу», суголосний часу появи роману, нині якраз увиразнює бачення змін.

І статус жінки, і статус української літератури відчутно змінився. (До того ж, варто нагадати, й автобіографічне письмо нині викликає непорівнянно більший інтерес.) Позиція підпорядкованості, яка за визначенням унеможливорює повноцінне самовираження, мовлення й репрезентацію, поступово долається. Ухвалення парламентом законів про ґендерну рівність саме по собі не позбавить водночас проблем і не усуне прикрі диспропорції. Викорінювання ґендерних стереотипів потребує тривалих цілеспрямованих зусиль.

Просторовий розподіл – оте класичне «активний чоловік в екстер'єрі / пасивна жінка в інтер'єрі» – уже не визначає людське життя. Врешті на художній рівень літературних текстів він ніколи й не впливав. Але потужно впливав на їх оцінки. «Велика» історія, творена на полях битв, як і рома-

ни про ці битви, вважалися більше вартими уваги, ніж історії приватного життя. Але, схоже, гіпотеза Вірджинії Вулф про те, що першорядні письменники представляють андрогінні ідеали та цінності, у сучасній літературі дістає все більше підтверджень.

### Бібліографія:

1. Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. Москва : Добросвет, 2000.
2. Забужко О. Польові дослідження з українського сексу. Київ : Згода, 1996. 141 с.
3. Леся Українка. Листи: 1903 – 1913. Київ : Комора, 2018. 736 с.
4. Маланюк Є. Жіноча мужність. Нова хата. 1931. №12. С. 2–4.
5. Неизданный дневник Марии Башкирцевой и переписка съ Гюи де Мопассаномъ. Ялта : Джалита, 1904. 251 с.
6. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ : Либідь, 1997. 357 с.
7. Showalter E. Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siecle. London, Virago, 1996.
8. Zimmerman B. «The 'Mother's History' in George Eliot». In: The Lost Tradition: Mothers and Daughters in Literature. Ed. Cathy Davidson and Esther Broner. New York : F. Ungar, 1980. P. 81–94.