МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»

Факультет гуманітарних наук

Кафедра літературознавства

Кваліфікаційна робота

освітній ступінь – бакалавр

на тему: **«ОБРАЗ "НОВОЇ ЖІНКИ" У ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО»**

Виконала: студентка 4-го року навчання
спеціальності: *035.01 Філологія (українська мова та література)*;
освітньої програми: *Мова, література компаративістика*
Сторубльовцева Олександра Володимирівна

Керівник: Пашко О.В.,
кандидат філологічних наук, старший викладач

Рецензент: Кісельова Л. О.,
кандидат філологічних наук, доцент

Кваліфікаційна робота захищена
з оцінкою «______________»
Секретар ЕК ____________
«_____» _________________ 2020р.

Київ – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП……………………………………………………………………..……..3
РОЗДІЛ 1. ПОНЯТТЯ ІДЕНТИЧНОСТІ: ПСИХОЛОГІЧНИЙ, СОЦІОЛОГІЧНИЙ, ІСТОРИЧНИЙ ПІДХОДИ……………………………7
1.1. «Ідентичність»: ознаки, види, стимули……………………………………7
1.2. Колективна (національна/класова) ідентичність…………………………9
1.3. Юнгіанський і сучасний архетипний аналіз як фундаментальне міфологічне бачення характеру образів в літературознавстві…………………...15
РОЗДІЛ 2. «НОВА РАДЯНСЬКА ЖІНКА» ЯК ЕКСПЕРИМЕНТ НАД ІДЕНТИЧНІСТЮ…………………………………………………………...18
2.1. Західна і радянська парадигми жіночої емансипації……………………18
2.2. Проблема ідеології та ідентичності у дискурсі радянської влади…………18
2.3. Концепція творення «нової людини» в радянській перспективі…………..21
2.4. Формування і риси «нової радянської жінки» (формування «нової жінки», комуна-житло як спосіб колективного мислення, праця, домашнє господарство, проблема ґендерного рівноправ’я, шлюб/розлучення, сім’я, діти, освіта/дозвілля)………………………………………………………………..22
РОЗДІЛ 3. АРХЕТИП І «НОВА ЖІНКА» У ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО…………………………………………………………………36
3.1. Жіночий образ в творчості українських письменниць початку XX століття……………………………………………………………………………36
3.2. Відображення жіночих архетипів у новелах «Сентиментальна історія», «Життя», «Із Вариної біографії» Миколи Хвильового………………………..38
3.3. Архетип жінки-воїна у новелі «Легенда»…………………………………..47
3.4. Образ «нової жінки» у новелах «Кіт у чоботях» і «Чумаківська комуна».48
3.5. Образ Ганни і Аглаї у «Вальдшнепах» як уособлення двох сторін чоловічого світу…………………………………………………………………51
ВИСНОВКИ……………………………………………………………………..57
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ…………………………………………63

ВСТУП

Ідентичність є неодмінною ознакою кожної особистості. З перших років життя до моменту дорослішання людина приймає різні ідентифікації від свого оточення, як близького (сім'я, друзі), так і дальнього (знайомі, суспільство, пов'язане національною і політичною складовими). У момент психологічної і ментальної зрілості сукупність таких ролей формують єдину особистісну складову, під якою ми розуміємо ідентичність. Важливим є те, що природньо фіксація і регуляція ідентифікацій у психіці індивіда відбувається внаслідок можливості відчувати власну свободу, а також прагнення здійснювати ті чи ті вчинки на свій розсуд. Проте у тоталітарному суспільстві держава прагне необмеженої влади над суспільством, що також поширюється і на ментальну, психічну складову політичної спільноти. Власне продуктом такого контролю став проект початку 1920-х рр. «нова радянська жінка». Нам цікаво було дослідити таку «розгерметизацію» індивідуальної складової членів радянського суспільства через культурно-історичний аспект, як такі ідеологічні уявлення впроваджувалися в суспільство, якими методами послуговувалися і користувалася ідеологи і, звісно, як це реалізовувалося в літературі.

Особливо при аналізі проекту «нова радянська жінка» нас зацікавило, як саме письменники/письменниці, зокрема, і Микола Хвильовий, фіксують і рефлексують щодо цього експериментального проекту з боку влади. Нагадаємо, що Микола Хвильовий є представником модерного стилю, одним із ключових рис якого є тяжіння до психологізму, показу персонажа з яскраво вираженими ментальними і характерними рисами. У творах Миколи Хвильового спостерігаються, таким чином, ніби «живі» героїні з погляду їхньої мотивації і характеру, на відміну від концепту «нової радянської жінки», яка по суті є зведенням правил поведінки і життя. «Складність» характеру героїнь позначається тим, ніби вони стоять перед складним екзистенційним вибором: або сім'я, заглиблення у себе, свій внутрішній Світ, власне індивідуальне начало, народження дитини, що можна порівняти зі створенням нового світу, або

підтримання ідеології, трансформація у безликий механізований елемент колективного начала з часто утопічними, абстрактними ідеями прогресу, остаточна втрата себе як індивідуальності, прагнення бути, як всі. Цікаво, що ідеологію і трансформацію «нові жінки» вибирають у прозі Миколи Хвильового не через власне внутрішнє бажання змінитися. Саме трагічні ситуації, втрати часто «штовхають» жінок піти всупереч власним уявленням і цінностям, щоб стати одним з гвинтиків радянського суспільства: товариш Жучка – втрата дитини; Б’янка – розчарування у власних переконаннях і цінностях; Варя – революція тощо. Така трагічна і одночасно яскрава буттєвість персонажок, їхня психологічна неповторність і складність у творчості Миколи Хвильовий є головним зацікавленням нашого дослідження.

Отже, **актуальність кваліфікаційної роботи «Образ “нової жінки” у творчості Миколи Хвильового»** обумовлена потребою дослідити риси «нової радянської жінки» в текстах письменника, проаналізувати жіночі образи, використовуючи теорію архетипів, щоб співвіднести традиційні риси Матері, Цнотливої, відтворені у тексті, з радянським конструктом.

Історія питання. Проблемі образу-конструкту «Нова радянська жінка» у творчості Миколи Хвильового в літературознавстві не приділялося належної уваги. На сучасному етапі розвитку науки спостерігаємо підвищення інтересу до інтертекстуального аналізу текстів письменника. Дослідженням цієї теми займалися літературознавці: Ю. Безхутрий, Ю. Барабаш, В. Зенгва, Ю. Гончар, Л. Кавун, Т. Свербілова. Саме жіночі образи як ґендерні інтерпретації досліджували В. Агеєва, Ю. Безхутрий, Ю. Должанська, А. Лобода. Усі вони відзначають складний інтертекстуальний зв'язок митця з текстами як української, так і російської літератури. Інтертексти наповнюють і увиразнюють характер і мотивацію героїнь, нашаровують підтексти новел, таким чином, інтерпретація образів перетворюється в інтелектуальну гру, за якої власне дослідження пратекстів допомагає не лише зрозуміти погляд Миколи Хвильового щодо тогочасної реалії, а й загалом культурно-історичний час, життя суспільства тощо.

На особливу увагу заслуговує праця Ю. Безхутрого «Хвильовий: проблеми інтерпретації», в якій здійснено огляд більшості творів Миколи Хвильового. Автор не лише вдається до дослідження інтертекстуальних аспектів творчості митця, а й виважено і чітко інтерпретує характерні жіночі образи. Конструктивному розумінню складної ідеологеми і її реалізації на початку 20-х рр. нам допомогла праця Ш. Плаггенборга «Революція і культура», в якій автор створює неупереджену і чітку картину дійсної розробки і створення культури в СРСР. Робота Е. Еріксона «Ідентичність: юність і кризис» була провідним матеріалом для розуміння і аналізу психологічних понять і явищ, психічних процесів. Праця Н. Шліхти «Історія радянського суспільства» власне умотивувала нас дослідити образ «нової радянської жінки».

Новизна роботи полягає в тому, щоб першорядно звернути увагу на образ-конструкт «нова жінка» у творчості письменників 20-х років XX ст. У колі істориків, соціологів, культурологів і психологів, як ми пересвідчилися, цей образ активно досліджується як відірвано, так і в історико-культурному контексті, проте, у літературознавчому колі це явище майже не аналізується, незважаючи на те, що, дослідивши «нову радянську жінку» в текстах Миколи Хвильового, Марії Галич, ми переконалися, цей образ втілений в літературі.

Мета роботи – дослідити образ-конструкт «нова радянська жінка» у творчості Миколи Хвильового.

Відповідно до мети визначено **завдання** дослідження:

- визначити основні ознаки поняття «ідентичності»;
- дослідити, як співвідносився радянський проект класової ідентичності з поняттям «ідентичність» (індивідуальним й колективним);
- визначити риси ідеологеми «нова радянська жінка»;
- проаналізувати жіночі образи у творах Миколи Хвильового, виявити їхні особливі риси, співставити з образом-конструктом «нова жінка»;
- показати і дослідити інші риси жіночих образів у текстах Миколи Хвильового, типологізувати їх, використовуючи теорію архетипів;

- проаналізувати образ «нової радянської жінки» у творчості М. Галич як представниці жіночого письма 20-х років ХХ ст.

Об'єкт дослідження – образ-конструкт «нова радянська жінка» у текстах Миколи Хвильового: «Кіт у чоботях», «Сентиментальна історія», «Чумаківська комуна», «Вальдшнепи», «Життя», «Із Вариної біографії», «Легенда».

Предметом дослідження є своєрідність зображення як «нової радянської жінки», так й інших жіночих образів у текстах Миколи Хвильового.

Методологічна основа. Для реалізації поставлених завдань у роботі використано такі методи дослідження:

- *історико-культурний* – задля характеристики образу-конструкту «нова жінка» у реалії СРСР; розуміння мотивації і особливостей зображення такого конструкту в текстах Миколи Хвильового та інших українських письменників/письменниць початку і середини 20-х років ХХ століття;
- *архетипний* – розуміння і характеристика архетипів як важливої складової ментальності жіночих образів у творчості Миколи Хвильового;
- *інтертекстуальний* – аналіз, як власне відтворюються у текстах Миколи Хвильового характери і типи персонажів творів Т. Шевченка, М. Гоголя, Ф. Достоєвського тощо;
- *принцип герменевтичної інтерпретації.*

Структура роботи. У першому розділі ми визначили основні риси індивідуальної, колективної/національної ідентичності. Другий розділ нараховує чотири підрозділи, де ми порівнюємо західну і радянську парадигми емансипації, описуємо проблеми ідеології, наслідком якого власне і стала розробка як «нової людини», так і «нової жінки», а також визначаємо основні риси конструкту «нова радянська жінка». Третій розділ присвячений втіленню образу «нова жінка» у новелах Миколи Хвильового: ми аналізуємо специфіку втілення образу-конструкту в літературі і текстах письменника, за допомогою теорії архетипів порівнюємо «нову жінку» з архетипами Матері, Цнотливої. Задля повнішої репрезентації «нової радянської жінки» аналізуємо також тексти української письменниці 20-х років ХХ ст. Марії Галич.

1. ПОНЯТТЯ ІДЕНТИЧНОСТІ: ПСИХОЛОГІЧНИЙ, СОЦІОЛОГІЧНИЙ, ІСТОРИЧНИЙ ПІДХОДИ

1.1. «Ідентичність»: ознаки, види, стимули

На одній з лекцій викладачі О. Бетлій та К. Диса спитали у своїх студентів: «Що таке ідентичність?». У відповідь вони почули цікаве твердження одного зі студентів: «Я є дніпропетровцем, українцем, сибіряком, євреєм, білорусом, інтернаціоналістом, соціял-демократом, діалектичним матеріялістичним гуманістом, антропоцентристом, носієм християнської етики… і я не бачу в цьому жодної суперечності…» [10, с. 5]. Концепція «ідентичність» є метапоняттям, що охоплює одночасно онтологію й рефлексію індивіда. Започаткував цей термін Ерік Еріксон, який позначив «ідентичність» як сукупність індивідуальних «Я», що формуються через колективне (осередок), у якому перебуває особистість. Для дослідника був важливим аналіз першопочаткових проявів ідентичності та його подальший перебіг. І тут, на нашу думку, варто зазначити про різницю між термінами «ідентичність» й «ідентифікація». Ідентифікація – першопочатковий прояв, вид психологічного захисту малої дитини (роком від 3 до 5), яка приймає на себе одну з запропонованих соціальних ролей і, в такому разі, встановлює зв'язок з іншою людиною або групою людей. Прикладом такого зв’язку слугує стосунки між матір’ю і дитиною. Спостерігаючи спочатку поодаль за реакціями матері до себе, дитина конструює ту чи ту модель поведінки, тим самим вбираючи необхідні відповідні реакції. Таким чином, формується комунікація, що стає «звичною» для обох людей. Проте найголовнішим результатом такої комунікації, до якої входить не так вербальна мова, як поведінка патерна, його реакції на ті чи ті контексти тощо, є ототожнення дитини зі своїм патерном, тобто зразком для наслідування. Допоки дитина мала, ідентифікація формується поступово, проте з плавним входженням у колективне життя, ідентифікації нашаровуються одне на одного, створюючи, таким чином, ідентичність. Е. Еріксон у своєму дослідженні наполягав на важливості вибору для молодого індивіда (юнака). У

цьому і є, на наш погляд, відмінність між ідентичністю й ідентифікацією, за якої ідентифікація – це дихотомія між самототожністю й індивідуальними проявами когнітивно-психічних процесів. Стимулами для ідентифікації є як рецепція, так рефлексія і емпатія. Рецепція як прийняття стимулює до створення імітації світу. Якщо у меншому віці відбуваються, скажімо так, похідні трансформації, де дитина змальовує самостійний, варіативний світ дещо гіпертрофовано, то вже у підлітковому віці індивід вчиться вибудовувати реальність власного життя. У цьому сенсі ідентичність є базовим механізмом, що забезпечує виживання особистості.

Р. Сапожникова у статті «Аналіз поняття «ідентичність»: теоретичні й методологічні засади», на наш погляд, чітко окреслила аспекти вивчення ідентичності. Отже, авторка виділяє онтологічний, екзистенціальний, інтеракціоністський, соціально-рольовий і значеннєводинамічний підходи аналізу. Онтологічний аспект вивчає відчуття укоріненої індивідуальності як захисту особистості, його онтологічної впевненості. У екзистенціальному підході зосереджений аналізу про обмеження індивіда у групі людей, її вміння вписатися в суспільний контекст, вжитися в нього. Інтеракціоністський аспект розкриває становлення індивіда у розвитку крізь соціальні взаємодії (соціалізація, інтеграція, диференція, відчуження тощо): «З одного боку, для формування ідентичності потрібне відмежування себе від інших, а з іншого – ідентичність й суспільство обумовлює одне одного і в цьому сенсі є нероздільними» [65, с. 16]. Для цього підходу дуже важливим є аналіз комунікації як форми спільності між людьми, адже ідентичність формується способом взаємообміну з іншими. Соціально-рольовий підхід досліджує загальний стан індивіда, що народжується на кожній стадії функціонування індивіда в певному соціальному зв'язку. І, нарешті, значеннєводинамічний аспект розглядає рефлексію, емпатію як види самоаналізу. Значення у цьому сенсі є відповіддю, який зачіпає глибинні смислові структури, з цілісного відчуття власне «Я».

Ідентичність сприймається при оптимальних обставинах як психосоціальне благополуччя: людина відчуває впевненість і комфорт поміж інших людей, може навіть виникати відчуття належності до цієї групи. Проте найбільш усвідомлено, на погляд Е. Еріксона, ідентичність відчувається на порозі кризи, за якої індивід сприймає власну ідентичність сплутано, нечітко, інколи – «ні в сих ні в тих», як в народі кажуть. Людина відчуває себе відчужено, одиноко і, скажімо так, анітрохи не авторитетно у власному осередку.

Влучним є твердження М. Фуко про зміну сприйняття ідентичності на сучасному етапі. Автор у роботі «Психоаналіз й етика» співставляє поняття любові, любові до себе й егоїзму, засвідчуючи таким чином правильність суспільства повернення «до себе». Егоїзм ніколи не може бути ототожненим з любов'ю до себе, прагненням до самовизначення в суспільстві, інтересу до себе як особистості, адже на противагу загальносуспільній думці, егоїст не здатен загалом до любові. Навпаки він ненавидить себе через відсутність піклування й чуткості по відношенню до себе. Це породжує пустоти й фрустрації, тому такий індивід намагається хоч якось урвати від інших те, що принесло б йому задоволення, але, парадоксально, задоволення це йому не приносить. Натомість любов до себе – необхідність пізнати себе як незалежну, самостійну людину. Якщо у середні віки людина відчувала себе невід'ємною частиною суспільства, то тепер поняття «Я» різко звузилось. Воно тяжіє до рефлексії, глибинного пізнання себе як ідентичності. Тому у ХХ столітті західна парадигма змінювалася від суспільного до індивідуального, передусім, причиною якого було спочатку екстенсивне, а згодом інтенсивне зростання ринкової економіки.

1.2. Колективна (національна/класова) ідентичність

Традиційно поняття ідентичності відносилось до особистості як суб'єкту дії, тепер його значення значно розширилось. Раніше позначалися у працях дослідників «колективне уявлення», «групове мислення» тощо, то тепер науковці все більше говорять про колективну/групову ідентичність. Розробка поняття ідентичності зародилося у психоаналізі, згодом – у психології. Наразі

ідентичність – об’єкт спостереження соціологів, які розуміють це явище як сукупне віднесення особистості до різних соціальних категорій: раси, національності, класу, ґендеру тощо. Адже під час засвоєння індивідом соціокультурних зразків, цінностей, прийняття соціальних ролей при взаємодії з іншими людьми його самоідентифікація змінюється, розширюється/стискається. Як наголошував Е. Еріксон, загалом ідентичність постає сформованою до юнацького віку: «Базисна структура особистості складається під впливом домінуючих в цій культурі методів виховання, що визначають установки індивідів по відношенню до таких важливих аспектів життєдіяльності, як сексуальність, агресія, організація сім’ї, взаємодія з іншими людьми тощо. Базисний тип особистості – сукупність схильностей, установок, здібностей й особливих рис характеру, властивих більшості індивідів того чи того суспільства. Базисний тип особистості організовується навколо центральних проблем адаптації» [89, с. 49]. Проте Е. Фромм надавав вагому роль саме індивідуальній ідентичності, де в конфлікті з соціальним характером відкривається особистісна свобода. Він критикував Еріксона з позиції екзистенціальної філософії, за твердження, ніби ідентичність на сучасному етапі підпорядковується суспільство. Е. Фромм вважав, що справжня ідентичність завжди тяжітиме до спонтанності, творчості і свободи, а не пасивності й залежності. Родоначальником соціологічного розуміння ідентичності вважають Дж. Міда, який говорив про ідентичність як властивість людини сприймати свою поведінку, як єдине ціле, систему, що складається з внутрішньопсихічного і соціального, яка гарантує успішну адаптацію для індивіда. Тобто єдиний образ власної особистості – це синтез відрефлексованого «Я»: «Людина зі стабільною ідентичністю відчуває біографічну безперервність, а захисний кокон відводить повсякденні загрози його ідентичності. Таким чином, Я-ідентичність є одночасно й цілісністю, й здітністю до рефлексії, тобто до «розщеплення», «обдумування». Ідентичність як «рефлексивний проект» - це нова форма контролю (або влади) в сучасних умовах, коли інститути прагнуть завоювати (колонізувати) майбутнє» [71, с. 53].

Етнічна ідентичність охоплює індивідуальне й колективне «Я» різного змісту й масштабів. Компонентами такого є як самоідентифікація й уявлення про свою групу, так й емоційна належність, інтерес до сформованого образу: «Етнічна ідентичність – це одна з трьох орієнтацій «Я-образу», орієнтація на минуле. Окрім цього, виділяється орієнтація на теперішнє, наприклад, як громадянина держави, і на майбутнє як послідовника якоїсь ідеології у світській або релігійній формі» [85, с. 209]. Фактично, тоді поняття ідеології, етнічної специфіки й соціального статусу формують єдину систему, в якій етнічна складова, яка походить з минулого, перетинає як складова частина теперішнє і майбутнє.

Варто зазначити, що в літературознавчій парадигмі поняття етнічної ідентичності також вивчається як співставлення іміджевих образів країн (йдеться про компаративістичних аспект вивчення імагологічних явищ). Ще у добу романтизму, для якого етнічна складова, мабуть, як і національна ідентичність грали вагому роль, з'являються праці багатьох письменників, етнографів тощо (Жермена де Сталь, Шатобріан, Купер, Байрон, Меріме тощо), в яких автори зображували і структурували культурні й етнічні образи, щоб віднайти ту особливу рису, яка відрізнятиме, наприклад, Німеччину від Іспанії тощо: «Найсуттєвіша нова якість імагологічної парадигми цієї епохи (Романтизму) полягає у значній зміні її векторності, в зростанні інтересу до етнокультурної ідентичності й своєрідності європейських народів, сусідніх і більш віддалених. Щодо типології цих інтересів, то в ній спостерігається зміщення центру уваги зі сфери етнографії на сферу етнокультурну й етнопсихологічну, значне місце посідає категорія національного характеру, введена Русо й адаптована романтиками» [58, с. 100].

М. Шаргалієва зазначає у роботі «Етнічна ідентичність як вид соціальної ідентичності», що «ми» як позначення групи людей, суспільства, включає автостереотипи, які формуються на основі співвіднесення з гетеростереотипами (уявленням «про Інших»), а також з уявленням про культуру, історичним минулим, мовою тощо. На наш погляд, якраз тут варто говорити не стільки про

стереотипи на сучасному етапі розвитку як дійсно про деякий образ-імідж. Від цього застерігає Д. Наливайко, зазначаючи, що імаго («Інший») – феномен, що ввійшов у простір тієї чи тієї культури, притому зберігаючи свій автохтонний зміст. Стереотип, на відміну від образу Іншого, - карикатурна форма образу, що нерідко переходить у трансформований вид. Здебільшого саме стереотип, що вбачається в образі «ми» або «Іншого» зустрічається у стилістично, скажімо так, маркованому вигляді задля перформансу як такого (про це писав Бодрійяр у «Симулякри і симуляція», де політичні агітації чи дебати перетворюються на розважальні ток-шоу, мета яких – зацікавити реципієнта, подавши у спрощеному, інколи за допомогою комічними засобами, інформацію, деконструюючи тим самим офіційність стилістики, вдаючись до шаблонності, кліше, кітчу тощо).

Етнічна ідентичність знаходить своє відображення у міфах, мистецтві, ЗМІ, виступах лідерів, суспільних рухів тощо: «У її (етнічній ідентичності) структурі зазвичай виділяють два основних компонента – когнітивний (знання, уявлення про особливості своєї групи й усвідомлення себе як її члена на основі конкретних характеристик) й афективний (оцінка якостей своєї групи, стосунок до неї, значимість цього членства)» [85, с. 210]. Варто також зазначити, що у соціальній структурі є маргінальні етнічні ідентичності. Такими є індивіди, що не можуть відчути себе в середині етнічного соціуму, вони плутаються в ідентичностях, відчувають внутрішні конфлікти.

Ентоні Сміт у роботі «Національна ідентичність» виділяє ще один тип колективної ідентичності – соціоекономічний, категорія соціального класу. Попри те, що у Марксовій ідеології клас – найвища і справжня форма колективної ідентичності, автор зазначає про неможливістю успіху проекту «клас» через його виразні межі з почуттям ідентичності й спільноти: «Класи, як і родові групи, часто територіально розпорошені. До того ж класи здебільшого є категоріями економічного інтересу, а звідси і їхній додатковий поділ до величини прибутку й рівня кваліфікації. Окрім того, економічні чинники з плином часу зазнають швидких змін, тож і сподівання утримувати різні

економічні групи в межах спільноти з класовою основою будуть, либонь, украй непевні. Економічний егоїстичний інтерес, як правило, не становить основи стабільної колективної ідентичності» [72, с. 14]. Попри спроби виокремлення класу як ідентичності, що має на меті відсунути національну (етнічну) ідентичність та стати на її місце, поділ на національні ідентичності все ж залишалася у ментальній парадигмі суспільств, адже, як зазначає дослідник: «національну» ідентичність обіймає ще певне чуття політичної спільноти, нехай навіть не дуже виразне» [72, с. 15]. До того ж марксисти проповідували, що вимирання держави і минущість нації й націоналізму є неминучим, проте національні культури можуть залишитися. Вони будуть ніби фундаментом для подальшого розвитку пролетарської вартості. У таких твердження наявна деяка антимонія, адже «центральною пам’яттю» для національної ідентичності є минула та теперішня культура, історична пам'ять, поняття батьківщини. Через це об’єктивно класова ідентичність як проект не була спроможна вдало конкурувати з національною: «Визволення індивіда здійсниться в тій же самій мірі, в якій історія цілком перетвориться у всесвітню історію. Тільки внаслідок цього окремі індивіди звільняться від різних національних і місцевих рамок, вступають в практичний зв'язок з виробництвом (також і духовним) всього світу, і для них стає можливим здобути здатність користуватися цим всебічним виробництвом всієї земної кулі. Всевічна залежність, ця природно виникла форма всесвітньо-історичної спільноти діяльності індивідів, перетворюється завдяки комуністичної революції на котроль і свідоме панування над силами, які, будучи породженими впливом людей одне на одного, досі здавалися їм цілком чужими силами і як такі панували над ними» [88, с. 103-104]. Концепція Маркса була космополітичною, за якої дослідник не визнавав національні чи державні кордони. Він вважав, що вони не надто впливають на глобальні причинні фактори, як то війни чи революції.

Е. Сміт у своїй роботі, на наш погляд, влучно відмежовує питання національної і політичної спільноти, вказуючи, що політичні спільноти – це певні інституції, які мають єдиний кодекс прав і обов’язків для всіх членів

спільноти. Вони мають/потребують визначеного соціального простору, у яких члени спільноти відчувають свою належність здебільшого до цієї території. Отже, національна ідентичність і політична спільнота мають свої відмінності. До того ж надто заангажованим є твердження про культурну спадщину кожного з націй як містифікацію.

Отже, поняття ідентичності є постійним формуванням, що включає різні ідентифікаційні процеси. Якщо поняття колективної (національної, групової тощо) ідентичності є більш тривкими і сталими, до індивідуальна ідентичність – пластична, багаторівнева, важко фіксована. Звісно, обидві зазначені ідентичності не є віддаленими одне від одного. Навпаки, можна простежити деяку ієрархію, де колективна ідентичність – велика сукупність індивідуальних ідентичностей, притому які мають багато чого спільного. І, з іншого боку, індивідуальна ідентичність – це ототожнення людини в деякою спільнотою задля визначення того, ким він є насправді. Задля того, щоб зробити такі висновки, індивіду потрібне уявлення, зразок більш-менш близьких груп (сім'я, родичі, друзі, знайомі тощо), що утворюють суспільство. Індивід спостерігає, за якими правилами, нормами, канонами живуть люди, як до них варто ставитися тощо.

Література є відбитком переходу від індивідуальної до колективної ідентичності, де є автор-індивід, який, створюючи твір, накладає власну ідентифікаційну належність на твір. Притому, як зазначає О. Веретюк: ««духовний твір» створює читач, але створює, опираючись на те, що написав автор і куди спрямував читацьку свідомість» [15, с. 69]. Тобто відбивається така феноменологічна ситуація, де на ідентичність, можливо, багатьох читачів накладається ідентичність автора: національна належність, психологія, політичні погляди, ідеологія, біографія тощо. Один із них (національна належність) є дуже вагомим у дискурсі літературознавства, яким займаються зокрема постколоніальні дослідники. Адже загалом літературний текст є репрезентацією певної культури чинного народу, твір написаний певною мовою, виникає в конкретному середовищі і спрямований на певного реципієнта. А у свою чергу:

«Немає культури без коріння, без національного обличчя; загальнолюдське, наднаціональне не відкидає національного компонента – адже зберігає корінь – у семантичному й морфологічному розумінні (над-націон-альне)» [15, с. 72]. Не менш важливим, про що зазначає В. Агеєва, є феномен «збереження пам’яті» у дискурсі літератури як важливого атрибуту для формування культурної ідентичності [4, с. 188], тобто твір як спадщина, що інкорпорується в історичний контекст тої чи тої епохи тої чи тої держави і відбиває тим самим певний лик суспільства – фізичний, чуттєвий, інтелектуальний, соціальний тощо. Таким чином, за допомогою більше літератури як царини, ніж історії ми спроможні поглибитися у минувший світ, побачити певні колективи людей тощо. Історія, на відміну від літературознавства чи культурології, не ставить собі за мету репрезентацію того, як дійсно (чи не дійсно, а оманливо-художньо) жили пращури, колишні нації, які тепер можуть становити частину держави, тобто набір різних умовних ідентифікацій, які становить індивід/суспільство/нація/держава. Р. Семків зауважує, що історичні уявлення, пам'ять так чи так поступово формують національну ідентичність, підкреслюючи до того ж у таких новоутвореннях вагому роль саме художньої літератури. [68, с. 114].

1.3. Юнгіанський і сучасний архетипний аналіз як фундаментальне міфологічне бачення характеру образів в літературознавстві

На нашу думку, глибинні архетипи формують характер деяких жіночих образів у текстах Миколи Хвильового, саме тому першочергово важливо зрозуміти, що таке архетип і як він формується та впливає на суспільство.

Терміном «архетип» завдячуємо К. Юнгу, який пробив складну аналітичну роботу з конструювання найвизначніших жіночі архетипи, що беруть свій початок з античної міфології. За його словами, архетипи мають не стільки смислову, скільки формальну характеристику до того ж у дещо обмеженому вигляді. С. Аверинцев у статті «Архетипи», простеживши роботу

психоаналітика, зазначає, що: «архетипи – це не самі образи, а схеми образів, їхні психологічні передумови, їхня можливість» [2, с. 110].

Послуговуючись роботою А. Большакової «Теорія архетипу і концептологія», коротко роз'яснемо, як же з'являються архетипи в культурі. З переходом від довербального до власне словесного стану творчості утворюється «метамова культури», специфічними рисами якої є організація й ієрархія структур так званих кодів. Такі коди вказують як на власну універсальну природу, так і на історичні зрушення, які її змінюють. Складовими таких кодів є концепти, константи, архетипи. Як зазначає Р. Якобсон, раніше згадані види кодів використовуються не лише задля номінації у різних метамовах культури. Вони визначають подальший розвиток і можливу трансформацію вже наявного коду: «Маючи основне ім'я, архетип починає нарощувати додаткові смисли, актуалізуючи ті чи ті свої смислові межі через додаткові лексико-семантичні утворення, аби створити свій унікальний іменний ареал» [12, с. 4]. Варто також зазначити, що архетип, на відміну від концепта, є «прообразом». Концепт є складовою архетипу, який власне переживається, це явище, що є безліччю мимовільних проявів тої чи тої сутності. Певно, найкращим про концепт архетипу є вислів Т. Манна, висвітлений у роботі С. Аверинцева: «… у типовому завжди є дуже багато міфічного, міфічного в тому сенсі, що типове, як і будь-який міф, - це первісний зразок, первісна форма життя, позачасова схема, споконвічно задана формула, в якій укладається життя, усвідомлюване собою, що неясно прагне знову знайти деколи встановлені її прикмети» [2, с. 110]. Нині у царині літературознавства архетип більше тяжіє до позначення загальних фундаментальних міфологічних або загальнолюдських мотивів, схем уявлення, образів. Літературознавство відходить від юнгіанського бачення архетипу як універсальної моделі несвідомого колективного. Це пояснюється тим, що, на думку С. Авринцева, «Сам Юнг недостатньо послідовно розкривав взаємозалежність міфологічних образів як продуктів первісної свідомості й архетипу як елементів психічних структур, розуміючи цю взаємозалежність то як аналогію, то як ототожнення, то як плід одного з іншим» [2, с. 111]. Проте,

звісно, у деяких аспектах, наприклад як простеження образу Кора К. Юнгом між античною міфологією і явним людським психотипом (або психологемою героя у текстах), на нашу думку, вартує уваги у цьому дослідженні. Справа у тому, що вже наявні культурні конструкти (архетипи або концепції), скажімо, «диктують» нашу ідентичність. Сконструйовані давно образи Матері, Незайманої тощо у суспільстві формують ідентифікації у жінки, як на рівні культурному (крізь формування своєї ролі/самоусвідомлення себе в колективі), так і на фізіологічному (крізь інстинкти).

Отже, архетип, на відміну від ідеологічний проектів, конструюється на спостереженнях за реальними самоусвідомленнями групи людей, віруваннями, міфологемами, тому, певно, цей концепт є більш «живим», поширеним в оточенні і загально відтворюваним у мистецьких текстах.

Попри, наприклад уявлень на кшталт есе Р. Барта «Смерть автора», де автор критикував метод прочитування авторського художнього тексту як відбитку власне ідентичності письменника, бачимо на прикладі української літератури, наскільки глибоко повстає питання національної ідентичності, де не лише висвітлюється мовне питання як таке, а й авторська стилістика, манера письма, спосіб наративу тощо, принагідного не тільки тій чи тій епосі, а й окремій нації. Згадаємо хоча б стилістичну манеру письма М. Гоголя. «Український» Світ Гоголя дуже міфологізований, втаємничений, та водночас сільський миргородський простір поданий як широкий, просторовий, на відміну від показу «Пітерського» Світу, що переданий, ніби у манері Ф. Достоєвського – сірий, затхлий, надто важкий, де постійна бідність, виживання і самотність. Це ніби різні ідентичності Гоголя, що відкриваються нам, читачам, крізь його тексти.

2. «НОВА РАДЯНСЬКА ЖІНКА» ЯК ЕКСПЕРИМЕНТ НАД ІДЕНТИЧНІСТЮ

2.1. Західна і радянська парадигми жіночої емансипації

Західноєвропейська й американська емансипація відбувалася знизу, з народних мас, де суфражистки початку XX століття боролися за надання виборчих прав. Через громадянські бунти жінки, таким чином, хотіли нарешті позбутися дискримінації у їхній бік у політичному й економічному житті, адже для них стало нестерпним постійна залежність від чоловіка: батька, чоловіка, начальника. Ця залежність проявлялася у тому, що у разі жіночої «непокори» своєму чоловікові, він міг легко розірвати з нею взаємини і відібрати у неї дитину. Жінка не могла розпоряджатися власним заробітком. Усе контролював чоловік. Тотальний чоловічий контроль і ґендерна асиметрія у соціальних і правових відносинах якраз спричинили жіночу революцію, де нарешті жінка почала говорити і боротися, проте не насильницькими, а більше демонстративними методами: приковувала себе до воріт держустанов, влаштовувала демонстрації з плакатами тощо.

На відміну від суфражистського руху, де жінка сама захотіла вийти і сказати про свої права, де вона відчувала важливість реформи щодо власних прав на законодавчому, адміністративному і сімейному рівнях, «нова жінка» - штучний, ідеологічно створений проект керуючої влади, за якого створювався єдиний зразок потрібної державі жінки. Передусім, трудящої жінки. Незважаючи на зовнішню нібито емансипацію, внутрішньо жінка все більше відчувала контроль влади, повсюдну пропаганду, фізичне і психологічне навантаження.

2.2. Проблема ідеології та ідентичності у дискурсі радянської влади

У І підрозділі ми показали загальний розвиток ідентичності, як вона стає колективним «Я», проте також варто зазначити важливість контексту, за якого як індивідуальна, так і колективна ідентичність можуть «ламатися» і гіпертрофуватися. Е. Еріксон позначає це як «криза ідентичності». З'явився цей

термін уперше у госпіталі з реабілітації ветеранів під час Другої світової війни «та означав стан пацієнтів, котрі втратили відчуття власної ідентичності та неперервності часу…» [10, с. 26]. Проте над «кризою ідентичності» розмірковували і раніше, наприклад, під час революції 1917-1918 рр., наслідки якої яскраво змальовує Микола Хвильовий у «Повісті про санаторійну зону», «Вальдшнепах» тощо. Люди хотіли революції, йшли до неї, бо, перш за все, хотіли змін. Російська імперія як держава, в якій ширшала прірва між володарями і підвладними, не бажала і не прагнула подальших соціальних реформ. Будь-які воєнні дії змінюють не тільки життєдіяльність індивіда, а і спосіб мислення, його ідентичність. Під час війни панує «цілюща» пропаганда мілітаризму і героїзму, де будь-який член такої боротьби «заражається» ідеєю пропаганди чи ідеології. Проте після закінчення бойових дій, часто людина переживає кризові моменти, за яких втрачається усвідомлення себе як частини колективного. Світ поступово «заспокоюється», налагоджується, проте революційна людина вже звикла до стресу, адреналіну, екзистенційних ситуацій, що спокійне і розмірене життя перестає для нього бути життям як таким. Психологи пропонують таке вирішення цієї проблеми: «… взяття відстрочки в прийнятті на себе маски дорослого, вільне експериментування з можливими ролями перед тим, як, врешті визначити свою нішу в суспільстві» [10, с. 28]. Проте в такому експерименті є небезпека, за якої більшість молодих людей з втраченою самоідентифікацією «вхопляться за панівну в їхньому суспільстві ідеологію, що й гарантуватиме їм осяжне майбутнє» [10, с. 28]. Саме більшовицька ідеологія мала великий успіх, адже була Перша світова війна – розгубленість, втома і розпач серед суспільства. Незважаючи на те, що деякі вчені вважають, ніби більшовики зазнали вдачі якраз за допомогою лозунгів, бо вони ніби звучали переконливіше, ніж демократичні уявлення про державу. Проте Ш. Плаггенборг у роботі «Революція й культура» зазначає, що радянські прибічники ідеології мали дещо абстрактні уявлення щодо культури як розвитку суспільства. З настанням «нового світу» і «нової історії», що порівнюється, на думку ідеологів, з настанням нової революції вони намагалися змалювати

майбутню культуру як ідеальну, проте недоліком таких тверджень є полишення будь-яких конкретних рис, які б структуровано передавали культурну, ментальну зміну «нового» суспільства. Тобто, парадоксально, але у більшовиків не було ніякої чіткої культурної політики. Загалом вектор роздумів і теорій був направлений на реалізацію економічного і політичного прогресу. Суспільство як психічна і ментальна колективна складова не бралася часто взагалі до уваги. Акцент здійснювався загалом на концепті праці як принципу прогресу і місці людини в ньому.

Кілька слів, на нашу думку, також варто сказати про зародження тоталітаризму з психологічної точки зору. Е. Еріксон у своїй роботі порівнює відчуття «цілісності» й «тотальності» у період розвитку ідентичності. Якщо цільність виступає як здорова, органічна, поступова взаємодія різних функцій й частин в рамках цілого, кордони якого відкриті й рухомі. Синонімами «цілісності», які позначаються у суспільстві, є: щирість, розсудливість тощо. Тотальність – замкнутість і далекосяжність, що тяжіє до психологічної постійної потреби. Проте тоталітарна система Радянського Союзу «виникла з ідеології, яка припускає після всіх революцій досягнення цілісності суспільства, вільного від втручання військово сильної держави и від класової структури, що робить його втручання необхідним» [89, с. 93]. Такий світогляд є лицемірним, адже у випадку дійсного виконання обіцяного держава поступово відмирала б. Образ «ворога» у радянській риториці тяжіє до концепту тотальності, яка може виникати в індивіда за умови постійної пропагандистської роботи з боку держави. Тотальність різко відділяє поняття «хорошого» і «поганого». Авторитарні держави використовують таку жорстку дуалістичність у власних ідеологіях, проектують те абсолютне зло на будь-якого внутрішнього/зовнішнього ворога. Внутрішнім ворогом, на прикладі радянської пропаганди, були «паразит» (соціальні девіанти: алкоголіки, хулігани, повії тощо), шпигуни, священики, націоналісти тощо. Окрему групу складали зовнішні вороги – незмінні, символічні, далекі образи. Особливо локалізовувався такий образ в умовах певних зовнішніх конфліктів або під час війни. На початку 20-х років СРСР

конструювала певну гіпертрофовану геополітичну реальність для своїх громадян, що уособлювався як зовнішній ворог, як наприклад, буржуазний Захід (на чолі з США та Англією), ніби як епіцентр глобальних економічних, політичних і соціальних проблем. Європа протиставлялася «ідеальному простору» СРСР, який, на думку радянських ідеологів, дійсно мав би бути таким за умови повного припинення пропаганди і наклепів з боку буржуазного Заходу.

2.3. Концепція творення «нової людини» в радянській перспективі

Як ми вже зазначали, для тоталітарної держави характерним є повний (тотальний) контроль над способом життя його громадян. Саме тому радянська влада вже на початку 20-х років втілювала певну програму до творення концепту «нової людини» пролетарського ґатунку.

Влада розглядала Новий образ радянської людини як комуніста, будівника соціалізму і нової культури. «Стара» культура, як духовна цінність, створена людством протягом його історії, вважалася «пережитком минулого» і через те ворожим. Радянська людина мала створювати нову, соціалістичну культуру без особливих домішок минулої, національної складової: «У рамках розбудови планування нової культури «нова людина» виступала предметом психологічної перебудови та, водночас, одним із важливих механізмів утвердження нової культури. Людину як індивіда із фізичним тілом і психічними особливостями не було взято до уваги. Пролетарська культура являла собою фікцію ідеального стану в майбутньому. Нова радянська культура не залишала «людині минулого» жодного майбутнього, лише «нова людина» могла стати повноцінним громадянином Радянського Союзу» [10, с. 50].

У 1920-х роках розробляли питання наукової організації праці. Важливим у цьому контексті був підхід Алєксєя Гастєва, який невдовзі став засновником Інституту праці: «Його концепція механізації людини передбачала прискорену підготовку робітника за допомогою дисципліни, правильного облаштування місця праці та постійних тренувань. Людина мала стати машиною, щоб якісно та швидко виконувати всі трудові завдання. … З неосвіченої пролетарської маси

праця мала витворити нових громадян нової держави. Основними характеристиками радянської праці була самовідданість і безоплатність – через неї людина реалізувала себе, а не заробляла гроші. Результат праці був не таким важливим, як сам процес. Прикладом такої самовідданої праці стали суботники, які з добровільних перетворилися на обов’язкові» [10, с. 52]. Людина, таким чином, ставала механізмом, ґвинтиком у великій суспільній системі, яка не мала права мати власну індивідуальну думку, критику щодо існуючого державного ладу, власного оточення. До того ж через систему виховання і поступове навіювання і розповсюдження терору людина ставала ізольованою. Влада творила роз’єднане суспільство, що не здатне налагоджувати соціальні відносини, створювати власні організації. Також влада за людину вибирала організації, гуртки для виховання справжнього комуніста, відсилала її до груп «за інтересами», де ідеологічно заангажовано люди навчалися фундаментальним явищам наукових царин або просто розважалися. Зміна ідентифікаційних ознак у тоталітарному режимі призвели до появи дивного типу колективної ідентичності, де ідеологема мала роль ідентифікації особистості, де водночас люди були постійно згруповані, проте не довіряли, остерігалися одне одного.

2.4. Формування і риси «нової радянської жінки»

Протягом історії людства міфи вигадують чоловіки, натомість жінки не мали можливості творити символи про себе. Вони могли лише підтримувати вже наявні образи та стереотипи, що перебували в суспільстві. Зародження ж феміністичного руху у XIX столітті мало відновити соціальну й культурну справедливість ґендерної нерівності. Західноєвропейські (і навіть українські) феміністичні угрупування мали на меті відтворити реальні образи про жінок з точки зору самих жінок. Таким чином, врешті відбувалося переосмислення об’єктивного начала жінки і структурування її буття як суб’єкта.

Після Жовтневого перевороту радянська влада поставила собі за мету створити нову жінку, відкрити для неї нову історію і нову буттєву парадигму. Радянські ідеологи викорінювали образ патріархату як пригноблення жінки, її

страждання і беззаконня з боку чоловіка, де вона не має будь-яких прав. Проте на практиці навіть у цьому міфі на момент становлення влади й ідеології викорінювалося жіноче начало: «В радянській міфології, незважаючи на проголошення рівності статей і наявності в пантеоні жінок-революціонерок (Надія Крупська, Роза Люксембург, Інеса Арманд), рівноцінною за значимістю фігури поряд з Леніним немає… Вожді не мали дружин, які відповідали б традиційній ролі богині-матері, покровительки родючості… Радянська картина світу несла в собі руйнівну ідею безпліддя» [48, с. 60].

Формуванню жінки у радянській риториці передували історичні й політичні чинники. Зокрема, революція 1917-1920 рр., яка призвела до створення нової держави та активізації суспільно-політичних питань, де закріплювалася рівність між жінкою і чоловіком.

Риторика радянської влади загалом представлена як антитеза і критика попереднім соціальним та політичним принципам (національність, побут, сім'я, де був акцент на нерівноправ'ї між чоловіком і жінкою, освіта тощо). Ідеологія проповідувала відкинути все непотрібне, суто теоретичне, старе і брати лише ті знання, що допоможуть у творенні нового суспільства, нових технологій тощо.

Ідеологія поширювала ідею класової дискримінації, за якої усі привілеї і права надавалися робочому класу. Інтелігенція ж навпаки піддавалася нищівній критиці як елітарна спільнота, яка ніби жила довгий час за рахунок робочих і селян (отримувала гарне навчання, насолоджувалася розкішним життям тощо). Проте влада замовчувала про великі досягнення у різних сферах культури і науки інтелігенції, дуже спрощувала життя багатьох різних людей і сімей, які навіть на момент правління Російської імперії мали різне матеріальне становище, імідж тощо. Тому небезпека від радянської ідеології полягає у дискримінації (навіть неприхованому булінгу) людей, що живуть на тій же території, що і мало- або зовсім неграмотні робітники та пролетарії без критичного мислення, до яких зверталися численні оратори-пропагандисти. Як наслідок, на практиці спостерігалася дискримінація людей освічених: інтелігенції, колишньої аристократії, яка і так була позбавлена всіх можливих привілей. Про це зазначає

Ш. Фіцпатрік – дослідниця, яка збирала мемуари і автобіографії радянських жінок: «Описуючи класово-дискримінаційну політику радянських вишів у 1920-ті рр., Євгенія Гінзбург, дочка лікаря, помічає: «Доля помилувала – в «інших» мене не було. Але належність до третьої категорії, куди входили люди з інтелігентських родин, також були не абияка радість. У правах це не обмежувало, проте якийсь «комплекс провини», дещо ніби як усвідомлення первородного гріха, отруював життя»» і також з автобіографії Кореванової: «Її революційне хрещення відбулося, коли вона почула про звірство білогвардійців і її серце «стиснулося від ненависті до білих». Десять років потому жіноча бригада Кореванової (за винятком однієї «жалісливої» учасниці) виганяли класових ворогів з квартир з відчуттям задоволення: нехай, мовляв, отримують те, що заслуговують!» [78, с. 212]. Самосуд і марґінальність, вбивство і насилля, - докази беззаперечної дії ідеології, в якій кожний поважаючий себе і свою державу громадянин має сам боротися з ворогом, адже він заважає творенню майбутнього для свого народу, незважаючи на те, що, наприклад, неприйнятних для держави жінок-інтелігенток змушували в подальшому працювати на благо Радянського Союзу.

Критиці на початку 20-х рр. піддавався західноєвропейський феміністичних рух. Так, О. Коллонтай, одна з найвідоміших ідеологів «жіночого питання», критикує феміністок за маніфестацію соціально-політичної свободи і прав: на роботі, у материнстві, у рівноправ'ї з чоловіками. Ні, каже ідеологиня, це вже і так має робітниця. Вона хоче позбутися капіталізму як посередника між нею та державою. Вона хоче, щоб держава активно регулювала її труд. Тобто, авторка «Жінки-робітниці в сучасному суспільстві» навмисно вдається до деструкції образу феміністичного руху як утопічно-фантазійного, ірреального для жінок-трудівниць, їхніх клопотів й втоми. І, звісно, передусім, О. Коллонтай критикує феміністок як нащадків того зловісного капіталізму, від якого страждає пролетаріат: «У середині XIX століття буржуазна жінка робить свої перші боязкі кроки до свого економічного визволення; вона наполегливо б'є у двері університетів, художніх майстерних, контор. А її «молодша сестра», пролетарка,

що знає увесь жах капіталістичної експлуатації найманої праці, потребує від держави втрутитися у галузь «свободи договору» між працею і капіталом…» [41, с. 10]. Пригадаємо, західні феміністки боролися не лише за рівноправ'я на економічному щаблі. Для них важливою також була політична і соціальна складова: право голосувати, право при розлученні або небажанні жити з чоловіком бути опікуном дитини, мешкати з нею тощо. О. Коллонтай висвітлює у своїх роботах емансиповану, рівноправну жінку лише з економічного боку. Жінка, передусім, на думку, О. Коллонтай здатна і має боротися лише за права на працю. Такий світогляд корелює з думками багатьох інших ідеологів, адже для радянської системи людина особливо цінна як ресурс, який працює і здатний приносити користь державі.

Комуна-житло як спосіб колективного мислення

Ідеологія колективного начала відзначилася у майже всіх сферах життя людини: праця, шлюб (з його обрядовістю), зовнішній вигляд, побут тощо).

Так, наприклад, було дуже популярним на початку 20-х років XX століття створення комун – житлових будівель, де у кожного мешканця лише місце для сну було відокремленим, а інші приміщення (туалет, ванна, кухня тощо) були спільними. Здебільшого комуни – це ідеологічна пропаганда з боку держави, яка мала б стати альтернативою традиційної сім'ї: «Планувалося зонування комуни: кухню виносили за межі родини, обладнували спільну їдальню, загальне місце для перебування дітей, читання книг, а власна кімната повинна була служити лише для відпочинку вночі» [21, с. 120]. Комуни, як зазначає Н. Шліхта, також створювалися за власної ініціативи радянців (студентів або робітників) задля подолання матеріальних проблем. Проте дослідниця також зазначає: «В архітектурних дискусіях того часу рефреном звучала думка про можливість побудови нового життя лише у будинках нового типу – в комунах («Нове життя вимагає нових форм»)» [87, с. 104]. Також житло виконувало функцію класової уніфікації. З приходом будівель нових типів, здебільшого, важко стало розрізняти житло робітника від приміщення інтелігента.

Праця

З початку 1920-х років з'являється певна унормованість жіночої праці. Якщо на початку творення радянської держави й ідеології практикувалися переважно традиційні галузі праці (сфера обслуговування, текстильна промисловість, службовий сектор), то вже з середини 1920-х рр. акценти зміщювалися – жінка як ґендерно рівна чоловікові особа мала опановувати важку промисловість, через що у суспільстві відбуваються певні психологічні і ґендерні зрушення. Жінка стає більш маскулінною: «Трудові звитяги та біографії передовиць, стахановок і активісток набувають універсальних «чоловічих» ознак, залишаючи особистісні якості жінки вторинними, а їхня зростаюча трудова активність стала показником культурності» [51, с. 207]. Образ жінки-трудівниці особливо чітко окреслений в риториці «будівництва соціалізму» як, передусім, складової економічної піднесеності. Як вже було зазначено раніше інтелігенція і буржуазія входили до ворожої, «шкідливої» групи. Через це більшовиків як пролетарського руху спонукало орієнтуватися на пролетарок і робітниць-селянок, тому «нова радянська жінка» - це, перш за все, «трудящий», а не «мислетворчий» образ.

Проте, варто зазначити, що такий образ жінки-стахановки постає ідеалістичним, дуже відірваним від життя, адже така ідеологема не знала чіткого визначення. Реальне повсякденне життя трудівниці, звісно, відзначалося запізненнями, прогулами, поява на роботі з дітьми і навіть насилля з боку керівників. Звісно, про такі будні прийнято було замовчувати й ігнорувати. Жінка-робітник, незважаючи на ідеологію «всеможливості», та, що здатна опанувати будь-яку галузь промисловості і рівноправ'я на роботі з чоловіком, насправді потерпала від значної, часто важкої роботи, «меншовартісного» ставлення з боку як її колег-чоловіків, так і керівництва, що подеколи позначалося і в заробітній платі.

Домашнє господарство

На початку 20-х років радянські ідеологи намагалися деструктурувати міф про жінку як «берегиню домашнього вогнища». Звісно, пов'язано це здебільшого з намаганням створити сильну економіку: інтеграція абсолютно усіх дорослих членів суспільства у відбудовуванні промисловості, індустріалізації та технічному прогресі. Це призвело до того, що дружина-домогосподарка поступово стала небажаною в радянському суспільстві. Т. Грушева зазначає, що особливого різко негативного ставлення домогосподарки зазнавали у містах.

Одними з найголовнішим інструментом розповсюдження і підтримки державної ідеології були ЗМІ (газети, журнали) і гуртки, де жінка мала змогу стати грамотною, навчатися, реалізовуватися як особистість, комунікуючи з іншими людьми. Гуртки – це така собі регламентована форма дозвілля, де, за думкою держави, людина правильно і корисно проводить час як з боку власного розвитку, так і з боку поглинання потрібної ідеології, що стимулювало б появу «правильних» думок про своє місце у суспільстві, про оточення, про улюблену прогресивну державу. Тобто, такі гуртки стимулювали до розвитку патріотичної (радянської) ідентифікації ще молодої держави, як своєї Батьківщини, про яку треба в подальшому дбати і захищати.

У другій половині 20-х рр. вектор ідеології щодо «нової жінки» дещо змінюється. На початку «будування соціалізму» та ж О. Коллонтай у своїх роботах вказувала, що жінка має бути вільною і емансипованою. На прикладах власної белетристики вона зазначала, що за вибору між своєю державою, обов'язком, роботою, особистісним зростом і чоловіком, сім'єю як путами її невільництва, вона завжди має вибирати перше. Адже вона, ця «нова жінка», керує ситуацією. Вона може претендувати на «вільне кохання», як ще один прояв її свободи і волі її тіла. Наслідком нав'язування таких цінностей стало руйнування інституту сім'ї, збільшення числа розлучень, скорочення народжуваності і висока кількість безпритульних.

Тому вже з другої половини 20-х рр. простежуються зміни у критеріях жіночності. З актуалізацією збільшення народжуваності образ жінки став

ототожнюватися з материнством, на неї покладалася повна відповідальність за дітей і домашнє господарство. І. Ігнатенко і О. Оприско, проаналізувавши найпоширеніші тогочасні журнали, підтверджують цю тезу: «В пресі з'являється низка статей та порад для жінок щодо ведення господарства (прибирання дому, приготування їжі, пошиття одягу, прання) та догляду за дітьми, що свідчить про часткове повернення до старих патріархальних цінностей та знаменує собою подвійне, а то й потрійне навантаження на жінку – трудівницю, матір та господиню» [35, с. 180]. Зазначалося, що поєднання жінкою роботи і сім'ї - істинне мистецтво, до якої має прагнути кожна.

Проблема ґендерного рівноправ'я

У автобіографіях, зібраних Ш. Фітцпатрік, прослідковується тенденція до зображення жінок як незалежних і рівних чоловікові. У деяких мемуарах жінки навіть звеличують себе над чоловіками. Таке власне зображення пов'язане з процесом маскулінізації жіноцтва у професійній та громадсько-політичній сфері, де, як ми вже вказували, жінка мала «підкорити» і важку промисловість. Як зазначає І. Ігнатенко і О. Оприско, такі процеси стали наслідком атрофування ґендерних ролей у суспільстві: «Попри пропаганду рівності нерідкісним були випадки насильства, дискримінації та неповаги жінок з боку чоловіків. Все це свідчить про зниження моральних цінностей чоловічого населення, що в умовах ґендерної «рівності» втратили розуміння власного місця у соціумі та не могли повноцінно реалізуватись в ролі захисника та опори жінки» [35, с. 179]. О. Клименко на прикладах численних спогадів зазначає про умовне протистояння між чоловіком і жінкою. Наведемо цитату однієї з робітниць, яка будувала Дніпрогес: «Ми, жінки, перші об'явили себе ударниками. Тільки почали говорити про ударництво, ми також вирішили записатися, щоб не відставати від чоловіків» [38, с. 36]. Цікаво, що таке «протистояння» виливалося як наслідування чоловікові. Тобто істотно жіноча роль потроху зникала. Частково, чинниками до деструкції жіночності сприяла ідеологія праці, частково спрацьовував міф жінки-воїна, витворений у революційні роки, але, звісно,

найістотнішою причиною є пропаганда в ЗМІ, де у перші роки ідеологія намагалася якомога інтенсивніше деструктурувати «патріархальний» образ, замінивши старий вид жіночності і, на їхню думку, другорядність жінки на ґендерну нейтральність [47, с. 132] (спектр ґендерний ідентичностей, які виходять за межі бінарного опозиції чоловіча/жіноча стать). Остаточної такої зміни не відбулося через впровадження нової системи цінностей у подальшому як жінки-домогосподарки і жінки-берегині вогнища. Проте маємо низку фактів, які інкорпорують у жінці чоловіче начало. Так, наприклад, у одних зі спогадах, зібраних О. Клименко, пригадує робітник Козловському про групу робітниць, які називали себе чоловічими іменами: «Нюра – Федором, Анна – Іваном тощо. Їхній зовнішній вигляд теж був відповідним: вони ходили в ризових чоботах та парусинових штанях» [38, с. 37]. Жінка мала бути фізично сильною, пропагувався спорт і фізичні вправи. Спорт, як зазначає І. Ігнатенко, став однією зі сфер емансипації жінки, адже раніше спортом була прерогатива чоловіків. З'являється образ фізкультурниці як жінки з атлетичною будовою тіла.

Шлюб/розлучення, сім'я, діти

Радянська влада разом з ліквідацією релігії як інституції та світоглядної традиції намагалася закріпити нові сімейно-шлюбні традиції як антитезу до церковних. Від початку 20-х рр. шлюбна процесія дещо спрощувалася: шлюб визнавався дійсним, зареєстрований лише у РАЦСі. Декретом «Про громадянський шлюб, дітей і про введення актів «громадянського стану» було встановлено і шлюбний вік: 18 років – для чоловіків і 16 – для жінок. Емансипація жінки відбулася і тут, за якої майнові і немайнові відносини є рівними між чоловіком і дружиною. Таким способом влада намагалася звільнити жінку від патріархату як уособлення, на їхній погляд, історичного гніту осіб жіночої статі, за якого все майно належить чоловікові. Також декрет урівнював права шлюбних і позашлюбних дітей, за яким допускалося через суд встановлення батьківства і стягнення з визнаного батька аліментів. Якщо говорити про шлюб як обрядову складову буття людини, то радянська влада і тут

внесла деякі корективи. Роль елементів минулої обрядовості була зведена до другорядних, декоративних. Серед відібраних владою обрядових форм були: зустріч молодих біля входу в обрядове приміщення з короваєм чи тортом на рушнику, ставання молодих на рушник, обсипання молодих зерном чи цукерками тощо, де елементи пов'язані з примітизованою символікою рушника й хліба: «У радянській шлюбній обрядовості домінували не берегиня родинного вогнища, а офіційні особи, які певною мірою представляли маскулінну державність Радянського Союзу, здійснюючи обов'язкові ритуали всесоюзного зразка. Роль матері була зведена до другорядної» [53, с. 68]. Впроваджувалися також нові свята, пов'язані з сімейно-шлюбною традицією: червоні весілля і хрестини: «Комсомольські (червоні) весілля проходили в дусі комуністичних зібрань: виступали представники від громадськості, які зачитували доповіді про новий побут, дарували подарунки (книжки і портрети)» [21, с. 120].

Розлучення, як протилежне явище до заміжжя, було реформовано, спрощувався процес розірвання офіційних стосунків між чоловіком і жінкою. Розлучення відбувалося або у РАЦСу за бажаннях обох людей, або у місцевому суді, якщо розірвати взаємини бажає один з партнерів. Практикувалися заочні розлучення, коли не відоме місце проживання або відсутності одного з партнерів після закінчення певного строку.

Поняття радянської сім'ї як і поняття «нової жінки» - це, передусім, ідеологічне і дещо ідеалістичне декларування рівноправ'я, яке прописувалося у законодавстві. Попри такі інституційні зрушення, варто зазначити, що сім'я – певне наслідування культури, моралі і поведінки, а такі явища не можуть зникнути безслідно, особливо, якщо говорити про перші роки проголошення таких реформ. За таких умов спостерігається розірваність ідентичності між минулим (сім'я) і прогресивним теперішнім (суспільство) типами відносин. Це негативно впливає, передусім, саме на жінку, адже, по-перше, вона більш прив'язана до сім'ї, по-друге, такі трансформації стосуються тільки жінки, чоловік як ідентичність у цьому новому суспільстві залишається незмінним: «Щодо образу жінки в родинному житті в період Радянської України, то тут ми

відзначили ґендерну асиметрію. Її прояви можна вивести з того, що статус чоловіка в родині залишався незмінним, а жінка переймала на себе частину маскулінних функцій, оскільки мала працювати, залишаючи за собою обов'язок материнства. Тому, у суспільстві всезагальної рівності, яким мало стати українське, що увійшло до складу СРСР, фактичної рівності у сімейних стосунках досягнуто не було. На це вплинув новий ґендерний статус, який запропонувала радянська ідея рівності – «товариш»» [13, с. 4].

На початку 20-х рр. послідовники радянської ідеології говорили про те, що жінку неодмінно треба хоча б частково звільнити від материнства, щоб вона могла більше приділяти увазі роботі і прогресу. Влада, передусім, бачила вирішення цього питання через будівництво яслів і дитячих садків. Проте дуже скоро владі стало зрозуміло, що вона не в змозі взяти на себе суспільне виховання дітей. Це призвело також до зміни ідеології – «культивування» материнства: «в радянській літературі головна увага приділяється теоретичній підготовці жінки – знання декретів про охорону материнства і дитинства та «нових» форм виховання, а тому відповідно відкореговувалося і її завдання – «зробити дитину здатною до суспільної роботи» [51, с. 207]. Адже головним постулатом, що торкається як теми «дітей», так і «репродуктивної функції», є не продовження роду, а творення нової радянської людини, яка згодом стане членом якогось колективу і буде працювати на користь державі. «Нова жінка» мала напружено і продуктивно працювати на користь ідеології прогресу, проте за такого шаленого темпу праці і обов'язкової (через державні накази) уваги у позаробочі години відвідання найрізноманітніших зібрань, все ж не вистачало ані часу, ані бажання активно займатися вихованням своїх дітей. Навантаження було настільки великим, що жінки фізично і психологічно могли лише «обслуговувати» дитину (готувати їй їсти, прати, прибирати за нею тощо). Виховання як психологічний і соціальний феномен було часто факультативним, зустрічалося з-поміж сімей не завжди.

Варто також зазначити, що ідеологія, звісно, простягалася в школах і в дитячих садках. Як наслідок, вона просочувалася і в сім'ю. Культивація

піонерства як почесної комуністичної організації змушувала багатьох батьків віддавати у відряди своїх дітей. О. Клименко цитує спогад однієї з робітниць, яка розповідала, що: «… Кожен піонер мав проводити у себе вдома політдень чи політгодину. Суть цього полягала в тому, що піонер, зібравши рідних, мав їм розказати, “які має наша країна досягнення та хиби”» [38, с. 38]. Також автор згадує спогади, де часто робітниці згадували про дітей в контексті демонстрації віри в радянську владу. Так, діти однієї з робітниці наполягли на тому, щоб працююча мати вступила в партію, бо це є її прямий обов’язок як громадянки. Такі свідчення показують не лише насильне втручання тоталітарної системи, за якої особистість, її особистий простір тепер є показовим і контрольованим. Проте також в таких прикладах простежується вікова і сімейно-ієрархічна асиметрія, за якої дитина як допоки ментально несформований суб’єкт здатний контролювати власних батьків, своє найтісніше оточення, карати за їхні «порушення», доносячи органам влади. Таким чином, у жінки виникає відчуття подвійного контролю і глибинної незахищеності: з боку її сім’ї як внутрішньої групи, з боку суспільства і держави як зовнішнього складу.

Освіта/дозвілля

Концепції освіти в ідеології СРСР приділялася значна увага. Її пов’язували з явищем прогресу: економічного, соціально й політичного. Адже задля того, щоб поширювалася індустріалізація, розвиток технічної промисловості тощо необхідно, щоб з’являлися нові кваліфіковані спеціалісти, які не тільки теоретично могли б розуміти, як працює об’єкт їхньої безпосередньої роботи, а й займалися прикладною діяльністю, власноруч будувати нову техніку. Поширювалася ідеологема того, що простий робітник мав нести такий прогрес, він має відтепер працювати не лише руками, а й головою, робити нові дослідження, вдосконалювати уже наявні здобутки, передусім, технічних наук. Через те, що вагомий коефіцієнт серед новоствореного радянського суспільства був неграмотним, уряд вирішив провести освітню реформу, яка є об’єктивно навіть зараз чи не єдиним значним, дійсно цінним явищем для суспільства: «Все

неграмотне населення у віці від 8 до 50 років повинно було вчитися. … До завдання залучалося грамотне населення в порядку трудової повинності з оплатою праці. … З метою залучення до навчання неписьменних Радянська держава не тільки забезпечувала їм безкоштовне навчання, а й надавала пільги. Трудящі звільнялися на дві години від роботи із збереженням заробітної плати» [44, с. 47]. Через це надавалися законодавчо рівні права з чоловіками. Жінки у спогадах позитивно згадують таку реформу, характеризуючи себе як «малограмотних та темних» до виходу на роботу, проте потім вони стають активними і кваліфікованими [38, с. 39]. Проте не лише містянки мали змогу вчитися. Освітня реформа також діяла і в селах, що стало наслідком до появи «сільської інтелігенції», де жінкам випадала нагода працювати не лише у колгоспах, а й в хатах-читальнях, медичних пунктах, дитячих садках, школах, клубах.

У радянській концепції «дозвілля» розумілося як час для якомога ефективнішої розробки «нової людини». Необхідною складовою для правильного проникнення ідеології в ідентичність є колективність. Індивід постійно має бути в оточенні «правильних» людей зі сталою, чіткою радянською ідеологією і світосприйняттям: «Основна ідея полягала у регулюванні структури дозвілля через трудові колективи й організації. Першочерговий вплив, який мали справляти трудові колективи, зумовлювався ідеєю цілісної особистості. Передбачалося, що норми та цінності у трудовому колективі індивід несе у зовнішній світ і навпаки» [87, с. 112]. Таким оточенням були найрізноманітніші гуртки і угрупування, де жінку навчали писемності, своїм юридичним правам. Також були організації, де через мистецтво і культуру прищеплювалися ті необхідні норми й цінності, які потрібні для пропаганди.

Отже, у концепції «радянської людини» втілювалася ідеологія не лише «корисної» колективної співпраці, стахановського руху (рекордні змагання за підвищення продуктивності праці), а й «правильного» відпочинку під обов’язковим контролем держави.

Ідентичність, передусім, - усвідомлення себе суб'єктом життєдіяльності, відрефлексована самість, за якої людина відчуває власне «Я», її історію і здатна прослідкувати або схематично спрогнозувати власне майбутнє, до чого вона рухається. Тобто ідентичність апелює до власної екзистенції, буттєвості. Індивід, який добре відчуває власні ідентифікації, їхню сукупність, самостійно може приймати подальші рішення щодо як особистісних планів, так і доцільності вступу в будь-які види зв'язків з іншими індивідами. Проте створення таким чином цілісних зв'язків відбувається за умови власного вибору, коли індивід сам приймає те чи те рішення. У тоталітарних умовах відчуття цілісної свободи втрачається, адже надмірне і безумовне втручання влади або суспільства у особистий простір індивіда, пропагування спектра колективний цінностей, що нав'язуються суб'єкту як ідеальне рішення, спричиняють розрив у індивіда з власною індивідуального ідентичністю. Власне таким чином утворюється одна тотальна консолідована ідентичність, яка не розпадається, на відміну від національної ідентичності, на багато індивідуальностей. Це одна механізована система, яка через пропаганду й ідеологію, спосіб життя і надмірне державне втручання має однакові життєві цінності, мотиви, смислові установки тощо. Такою постає експериментальний радянський проект «нова жінка». Радянська ідеологія почала розробку такої ідеї під ширмою нібито емансипації жінки з-під чоловічого, буржуазного або капіталістичного ярма, проте, на наш погляд, передусім, для влади такий проект був вигідним з позиції поліпшення внутрішньої економіки, а також втілення тотального контролю індивідів, керування ними тощо. Проте цей проект зазнав значної поразки. Проблема криється, здебільшого, у постійній зміні пропаганди й ідеології. Якщо на початку 20-х років держава будь-що хотіла відійти від патріархальних суспільних і сімейних взаємин між чоловіком і жінкою, говорячи, що такий тип стосунків є буржуазним і архаїчним, то вже у кінці десятиліття, збагнувши, наскільки стрімко падає чисельність населення (це була, на нашу думку, найголовніша причина), ідеологія кардинально змінюється, де з'являється раніше критикований патріархальний образ жінки-господарки і матері, при тому все ще

трудящої. Таким чином, «нова жінка» - безликий елемент суспільства, яка має колективне мислення й ідентичність, на відміну від індивідуалізованого, незалежного, недоторканого образу емансипованої західної жінки. Важливо також зазначити, що новонавернена радянська жінка сама хотіла кардинальних змін, адже також відчувала другосортною, у тіні чоловіка. Проте, у наслідку, радянській жінці так і не вдалося стати рівноправним членом суспільства, адже, незважаючи на закон про рівноправ'я, жінці важче вдавалося зробити кар'єру, ніж чоловікові. Частішали, особливо на початку 20-х років, випадки насилля над жінками. Ближче до 30-х років жінка часто без чоловічої допомоги «тягнула» клопоти по дому, виховання дитини і, звісно, важку, здебільшого, промислову роботу.

3. АРХЕТИП І «НОВА ЖІНКА» У ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО

3.1. Жіночий образ в творчості українських письменниць початку XX століття

Жіноче письмо початку ХХ століття намагається переосмислити місце і роль жінки у суспільстві. На відміну від зображення жіночих образів у текстах Хвильового, де жінка, як ми пересвідчилися, більш так чи так об'єктно, проте психологічно виважено постає у концептах-зв'язках: «жінка і мати», «жінка і дитина», «жінка і праця», «жінка і ідеологія» тощо, жінки-письменниці (Н. Кобринська, Леся Українка, О. Кобилянська) зображують своїх героїнь навпаки як сильних, самодостатніх, самостійних. У Миколи Хвильового жінка подеколи є заручником обставин чи інших героїв, вона потребує захисту і підтримки, проте через власні психологічні травми, що залишилися після трагедії, вона, у результаті, ізолюється від суспільства. Героїні у письменниць навпаки, незважаючи на певні можливі особисті драми, знаходять прихисток і сили у собі, як, наприклад, героїня Софія у новелі О. Кобилянської. У Софії творчість, музика стає віддушиною її особистої травми – нещасливому коханню. Вона дещо замкнена у стосунках з іншими людьми, мовчазна і ненастирлива, бо насправді є дуже чутливою і вразливою до світу. У фіналі Софія виходить зі стану ізольованості, допомагають їй у цьому Ганна і Марта у творі. Софія знову за допомогою дівчат вчиться довіряти іншим і через те нарешті позбавляється психологічних тягарів минулого.

М. Галич як представниця жіночого письма 20-х років ХХ століття, без сумніву, продовжує традицію зображення сильних героїнь, здатних самостійно вдало пройти випробування задля того, щоб у фіналі віднайти обрати власну життєву позицію. У новелі «Моя кар'єра» Марії Галич героїня на початку твору є ніби самотньою й ізольованою від зовнішнього світу. Театральне оточення незадовільняє героїню, адже воно є удаваним, лицемірним: «Артистів, що були тут, зустрічала щодня в театрі. Навіть віталася до них. Але в товаришчиній

кімнаті вони видавалися не до речі якось, і я почула себе осторонь. …а Пінч кілька разів обірвався, втягуючи мене до гурту. І я не була проти. Не могла тільки взяти фалшивого, як мені здавалося, загального тону» [17, с. 10]. Неможливість асимілюватися в колективі пов’язана з новою роллю акторки – Принцеси Турандот. Створюється, таким чином, ніби психологічне навантаження пов’язане з цією роллю, що тисне як на героїню новели, так і на її оточення. Лише герой Пінч намагається бути товариським, відкритим до героїні. Так починають зав’язуватися їхні стосунки. Героїня відчуває симпатію до Пінча як, передусім, до людини: захоплюється його грою у театрі, більше бажає спілкуватися і проводити час з ним, то Пінч, певно сприймає героїню крізь статус Принцеси Турандот як головної, затребуваної ролі у театрі. Для Пінча головним є статус людини, за яким персонаж сам віднаходить для себе певну додаткову естетику, тобто герой, на наш погляд, постійно знаходиться у пошуку музи. Показовим для нашого ствердження є епізод у кіно, де Пінч миттєво захоплюється акторкою на екрані. Він більше не може думати про щось інше, герой навіть не помічає своєї супутниці, настільки сильні почуття охоплюють його: «Тоді кинулася до нього німа. Взяла йому голову в обидві руки й повернула до себе. Ні, ні. Я тихо сиділа. А Пінч, так само захоплений, стежив у бінокль, так само розлітались йому іскри з очей, і вперше на своєму віку я почула до гри зненависть. Навіть, коли вже все кінчилось і ми виходили, з жалем помітила, що він звертається не до мене, говорячи, а до тієї артистки на екрані» [17, с. 18]. Неможливо змагатися з постійними образами, навіяними людиною, в які він щиро закохується і героїня це розуміє, проте, звісно, сум і печаль надходять через невиправдані сподівання. Стосунки швидко завершуються. І закінчують остаточно тоді, коли героїню скорочують на роботі. Відтак виникає неузгодженість власного бачення світу й реальності, що підкріплюється відчуттям незадоволення, і, що цікаво, героїня аналізує, намагається розібратися у власних проблемах і відтак знаходить вихід з ситуації – нова робота, нова кар’єра, нове життя. Змінивши своє життя, персонажка не боїться дивитися в очі минулому (Пінчу). Вона спокійно йде далі. У цьому і виявляється «сила» героїні.

3.2. Відображення жіночих архетипів у новелах «Сентиментальна історія», «Життя», «Із Вариної біографії» Миколи Хвильового

Жіночий архетип, передусім, межує з архетипом «Матері» як оберігачка домашнього вогнища, маля тощо. Дж. Купер в «Енциклопедії символів» зазначає, що материнський архетип є синкретичним і через те складним в інтерпретації, адже: «…так як Велика Мати може бути або подателькою благ й захисницею, або злою, яка приносить руйнування. Вона й чисто духовний водій, і сирена, або спокусниця; цнотлива Цариця Небесна й гарпія, і повія; найвища мудрість й крайня нерозсудливість – це є всезагальна складність самої її природи» [50, с. 91].

Головним чином, жінка, на думку К. Юнга, уявлялася як незаймана і жінка-Мати, адже протягом епох лише такі ролі були затребувані в суспільстві. Дівоча незайманість протягом епох розумілася як цінність, яку вона «дарує» одному-єдиному. Цнота розцінювалася як вірність і відданість чоловікові. К. Юнг також виділяє особливий архетип жінки – «Кора» на позначення дівоцтва, молодої дівчини, яка є цнотливою. Образ Кори належить, на думку дослідника, до типу Аніми (жіноча частина психіки чоловіка) і Анімуса (втілення чоловічого у психіці жінки). Думка Анімуса дуже часто має характер міцних переконань, похитнути які неможливо, або принципів, які нібито є недоторкані й загальнообов'язкові.

Загалом назва Кори походить від античних міфів про Персефону (так звали богиню перед тим, як її вкрав Аїд і насильно змусив бути його дружиною; також це ім’я безпосередньо корелює з матір’ю Персефони Деметрою, коли богині підземного царства дозволено було виходити до матері і проводити з нею час). Проте чому Кора? На думку психоаналітика, у момент злягання природа жінки, на відміну від чоловіка, завжди трансформується. Її життя розколюється надвоє, вона стає іншою людиною, адже до моменту осягнення сексуального досвіду вона була цнотливою, «недоторканою», проте після злиття з чоловіком, жінка зачинає дитину. Вона стає матір’ю назавжди. Тобто виникає циклічність

цього процесу, за якої дочка перевтілюється в матір, цнота «перетікає» в материнство, щоб потім народити іншу цнотливу.

Риси як архетипу Кори, так і архетипу Матері є неодмінними складовими жіночих образів у творчості Миколи Хвильового, проте вони є дещо трансформованими. До того ж, з одного боку, історична реалія, з іншого – явище інтертексту впливають на характер архетипу, втіленого в жіночих образах. Таким чином, архетип важко подеколи розпізнати. Як, наприклад, героїня Б'янка з «Сентиментальної історії», де архетип Кори накладається на цей образ, проте окрім такого співвідношення, який до речі не спрощує персонажку, а навпаки додає їй глибини, у творі наявно багато інших факторів, які трансформують персонажа: оточення, державна ідеологія, зміна місця перебування тощо. Тому спробуємо якомога детальніше розглянути як цей, так і інші жіночі образи у Миколи Хвильового задля встановлення їхніх психотипів й, зрештою, ідентичності.

Передусім, варто зазначити про своєрідність характеру оповіді «Сентиментальної історії» у порівнянні з іншими творами М. Хвильового, де головна героїня Б'янка постає як суб'єкт оповіді, через що, по-перше, читач знайомиться і бачить інших героїв і загалом художній світ крізь призму героїні, по-друге, інші персонажі, незважаючи на власне психологемне і образне навантаження, постають як другорядні. Умовно оповідь можна поділити на дві частини: життя у селі (нетривке, проте важливе місце дії для головного персонажу, де вона зростала і формувалася як ідентичність) і життя у місті, де бачимо трансформацію персонажа, до того ж, у контексті панування нової ідеології зміни ідентичності (жіночої). Незважаючи на те, що і до села дібрався комуністичний лад, Б'янка, на прикладі комсомольського клубу, інтерпретує таке колективне життя не як прогресивне, а як аморальне і безчинне: «… Була якась дика розгнузданість, і дівчата, що йшли туди, вже з п'ятнадцяти років робилися "чесними давалками" - так у нас називали їх» [83, с. 232]. Головна героїня у цю пору асоціюється радше з поганським архетипом Божої матері, що хоче «… Так чисто завагітніти, як завагітніло голубе небо, що вже мільйони віків

хоронить у собі таємницю найпрекраснішого й найчистішого зачаття» [83, с. 233]. Нагадаємо про важливий у християнстві феномен непорочного зачаття Дівою Марією, де одночасно вона постає як прадавній архетип «Кори» і Матері. Художня деталь, що характеризує героїню як архетип Незайманої, полягає в пізнанні головною персонажкою філософії Платона: «Як відомо, Платон твердив, що лише діяльне, кероване ідеями життя реалізує ідею чесноти, а спонукальною причиною сходження до ідеї є Ерос. Саме він у тілесному і духовному відношенні є демоном, який надихає людей у їхньому прагненні до істини, добра і прекрасного» [9, с. 453].

Друга, вагоміша частина повісті є, на нашу думку, важливішою, де Б'янка потрапляє до більш «прогресивного» осередка, який так чи так змінює її, проте чи стане героїня «новою жінкою» - цікаве питання. Потрапивши у нове оточення, героїня відчуває власну інакшість. На початку інші персонажі неподібні «чистій» і «невинній» Б'янці: розпусна сіроока журналістка і діловод Кук, «надломлена» товаришка Уляна і пристосована до «нової моралі» подруга з рідного села. Єдиним винятком для героїні стає Чаргар як образ «вільного» художника, що може осягнути ту «даль», до якої рветься Б'янка. Самого художника дівчина захоплює, передусім, своєю «чистотою» і «простотою»: «Цю святість художник наївно вбачає навіть у відсутності довгих нігтів, які, на його погляд, символізують "щось хижацьке і розпусне", а також у тому, що Б'янка не підмальовується, і, головне, в її незайманості, в чому Чаргар змушує зізнатися дівчину» [9, с. 455]. Проте, знову ж таки, «свобода» художника – це лише думка і омана дівчини. Реальність вносить свої корективи, а надто радянська реальність, у чому скоро при подальшому розвитку стосунків дізнається дівчина. Оманлива свобода насправді виявляється тотальним невільництвом митця, що позначається як на його побуті: «Кімната його, як і моя, була в підвалі. Із стін завжди несло льохом, а із стелі ніколи не сходила вогка руда пляма. Над його кімнатою був клуб радслужбовців, і тому його стеля завжди дрижчала від тупотіння й крику. Чаргар мені сказав, що він уже кілька разів звертався до комхозу, але… словом, він, очевидно, ніколи не вибереться відціля» [83, с. 244],

так і на способі мислення. Прикладом цього є так і ненаписане полотно з зображенням Карла XII і Мазепи після поразки другого. Художник психологічно не може сісти за полотно, мучиться самою ідеєю створити витвір, адже умови для творення, як й історичний контекст, у якому живе Чаргар, усіляко пригнічують його. Здається, художник хоче втекти від цієї грузної і тьмяної реальності, проте вона (реальність) усіма способами (дрібницями, як умови життя, і масштабними, тобто насадження ідеології бути, як усі, думати лише про роботу і про свою державу) нагадує про себе. Роздоріжжя між двома закоханими полягає і у тому, що художник як член «інтелігентського прошарку», потерпаючи від радянської політики скривдження, цькування і загалом нищення таких людей, усе більше шукає і прагне заглибитися в його оманливу даль (інтертекстуальне порівняння з Дон-Квазідо), від якої Б'янка навпаки починає відходити. Героїню дедалі більше цікавить кохання і, зокрема, Ерос, проте Чаргара така близькість лякає. У такому разі між закоханими виникає нездоланна прірва. Діловод як втілення тваринного, хижого, сексуального (тілесного) прояву (чи не абсурд?) стає психологічно і ментально ближчим для Б'янки, навіть попри її свідоме небажання все ще мати з ним справу. Іншими словами, у такому контексті вбачається дуалізм героїні між її свідомим (Чаргар – «даль») і підсвідомим (Кук – тілесне). До кінця письменник передає у тексті вагання Б'янки. Вона не хоче прощатися з Чаргаром як з втіленням її платонівської філософії, проте усе більше прагне подолати власну невинність і стати врешті жінкою, тому героїня наважується перевірити, якими є істинні помисли художника на предмет її цноти. Якщо така невинність і «чиста простота» є важливим для нього, він прийде і врятує її від «лап» Кука. Герой у такому разі має ініціювати для того, щоб нарешті бути у реальності з нею, а не власне в своїй омані. Проте закінчується повість тим, як Б'янка виносить ковдру з кров'ю, щоб оприявити втрату цноти. Жінка остаточно позбавляється своєї і чаргарівської оманливої «далі» на користь побуту й ідеології («… І пішла в свою установу» [83, с. 271]. Тепер вона – «нова жінка». Архетип Незайманої і Мати зникає, проте з'являється нова Б'янка як уособлення одного «гвинтиків» колективізму і

соціалізму. Вона відмовляється від себе, від своїх колишніх «платонівських» поривань і стає такою ж, як сіроока журналістка – реальним втіленням коллонтаївської ідеології про працю і, можливо, про «вільне кохання». Тобто у тексті «Сентиментальна історія» будується концепт «жінка і праця». На відміну від радянської пропаганди, де зазначалося, що такі зміни ідентичності жінки – це втілення прогресу (як чогось великого і прекрасного), Хвильовий зображує Б'янку вкрай трагічно. Віднині особистість загинула і назад дороги немає.

На нашу думку, варто зазначити про ще один твір, ніби суголосний фіналу «Сентиментальної історії». Це новела Марії Галич «Друкарка». Створюється таке враження, ніби текст є продовженням історії Б'янки, адже вступним реченням є «Вийшла з установи» [17, с. 33]. У «Друкарці» відтворюється концепція «жінка і праця». Основний сюжет пов'язаний з роботою героїні Надії – друкарством. Друкарка розповідає, як хотілося на початку своєї кар'єри стати майстром, себто здобути успіх, але й повагу з боку свого колективу. Парадоксально, що у світі Надії власну майстерність можна підтвердити лише за допомогою свого «твердого слова»: незгоди зі своїм начальством. Лише йшовши наперекір наказам секретаря героїня нарешті змогла здобути увагу і прихильність з боку колективу: З того часу, Надії здається, всі стали прихильніші до неї: цілували в руку вітаючись, дарували цукерки, квіти. Серед ділового паперу з написами «негайно» часом попадалися під руки присвячені їй вірші» [17, с. 38]. Проте, зазначимо, поет, що присвячував Надії вірші, не той істинний інтелігент-Чаргар з «Сентиментальної історії», для якого, передусім, сенсом життя було його творіння, його картина, посередництвом якого художник усе більше ставив собі питання про своє єство і власну нішу у тому суспільстві, в якому перебував. У «Друкарці» поет – втілення радянського прогресу. Ідеалістично він характеризував себе як співця індустрії, заліза і бетону, проте фактично його матеріал ніяк не може претендувати на власне витвір словесного мистецтва: іронічно авторка ніби передає занепад мистецтва на тлі радянського перевороту, де замість пишномовних, інтелектуально довершених поетичних творів з'являються їхні карикатури – сміховинні, ґротескні і дещо абсурдні:

«Беатріче, Беатріче // То твій Данте кличе» [17, с. 38]. Такий поет є втіленням власне установчої роботи, а не звернення до себе, щоб передати щось вагоме, важливе, що торкає його внутрішнє «Я». Власне тому привернення уваги, сміх і підлабузництво є ключовими факторами для його творчості. Героїня Надія – дещо дуалістична натура. З одного боку, певно, її щастям є її служба установі. Вона покладає усі зусилля, щоб досягти певного соціального і кар'єрного розвитку, окрім цього у дівчини є лише маленька кімнатка, цінність якого полягає більше у зберіганні її дрібних, нічим не примітних речей. Проте, з другого боку, ритмізований темп життя, гудіння і швидкість машин, що впливають власне на темп героїні, часом непокоїть Надію. Вона, ніби так само, як і Б'янка, вдається до минувшого давного «химерного простору», в якому виросла, в якому відчувала себе спокійніше. Проте, оговтавшись, персонажка називає це лише утопією, мрією, що не може бути зіставним тій реальності, в якій вона перебуває. Воно ніби є тою оманливою даллю, до якої намагалася доторкнутися Б'янка, проте Надія, живучи у реалії комуністична революція під лозунгами створення «нового світу», що заперечує індивідуалістичний прояв людини, так само відкидає такі інколи навіяні втомою від шаленого ритму думки. Однак рефреном проходить думка «Так. Я фахівець. Але я…». І немає, чого додати, певно, через те, що індивідуальної ідентичності вже давно немає. Є лише колективний прояв буття – робота, тому загальна небезпека полягає у її втраті, після чого життя уже не матиме свого глобального сенсу. «… Або Оля… Бідна Оля! Чого вона варта тепер без посади варта?» [17, с. 67] - так вважає Надія після того, як дізналася, що скоротили її товаришку. Тобто собівартісність і власна ідентичність проявляється лише у закріплені за собою деякою посади. Без роботи людина, на думку, персонажів цього твору, уже не є власне людиною. У цьому і полягає найбільший трагізм новели «Сентиментальна історія», про який ми зазначали раніше – втрата себе як багатогранної особистості. Людина закута у маленький тьмяний світ, за якої лише фахова ідентифікація є власне належністю ідентичності людини. І, певно, Надія відчуває, наскільки тьмяний

поневолений її світ. Проте це її вже справджене оманливим щастям, що раніше наворожила господарка Любов Географієвна.

Архетип Матері, на нашу думку, також відтворений у новелі Миколи Хвильового «Життя». При побіжному ознайомленні з текстом, твір здається не дуже цікавим через свою типовість в контексті української літератури. Однак сам Микола Хвильовий підводить нас до тексту «Катерина» Т. Шевченка: сільське життя, закохана молодиця, парубок-комуніст, що втік від неї, вагітність, проте в кінці не загибель і смерть. Згадаємо, що у поемі «Катерина» Т. Шевченка дівчина, відчувши розпач, від того, що її коханий москаль покинув головну героїню напризволяще, Катерина у фіналі втоплює свою дитину. Для Шевченка вкрай важливим є архетип Матері, до якого, урешті, доходять не усі героїні, адже це вагома ініціація дівчини, що прощається як зі своїм дівоцтвом і цнотою, так і з роллю дочки. Тут, як ми побачимо, юнгіанська концепція архетипу повністю накладається на шевченківські жіночі образи (перехід Кори у Матір). Як зазначає Ю. Гончар у статті «Фемінні й маскулінні домінанти у творчості Т. Шевченка», у митця: «Мати може бути як конкретна, яка опікується господарством, так і безособова мати України» [20, с. 117]. Таким чином, Микола Хвильовий в «Житті» змінює характер метатекстуального образу «Катерини», де Оксана не відмовляється від дитини, вона йде шукати Мишка, образ якого уособлює як власне нареченого, так і прогресивного комуніста. Письменник тим самим говорить, що образ України не втрачений, проте чекає якогось перевтілення, дійсного прогресу як ковтку свіжого повітря, якого чекає сама Україна. Чи буде цим «ковтком» комунізм – не відомо. Дівчина як уособлення нації сама боїться змін, проте подальший рух необхідний задля возз’єднання з нареченим, що може бути інтерпретованим як возз’єднання України, перетворення її саме у цілісну націю: «На обличчі застигла скорботна, ледве помітна посмішка. Гетьманський ліс залишився далеко збоку, в вона дивилася на нього й згадувала Мишка і його жагучий шепіт на соломі» [83, с. 23]. Про зміни (ментальні, політичні, соціальні), які вкрай необхідні, зазначено у кінці тексту, де зображено поїзд, що зник в далині. Оксана більше не є Катериною, бо вона вирішила піти від патріархальної

сім'ї і архаїчного села, підійшовши до семафора як уособлення «нового електрифікованого життя». Таким чином, у новелі концептуалізується проблема «мати і дитина», а також «жінка і чоловік».

Архетип Матері, що також постає як концепт «мати і дитина», спостерігається у новелі «Із Вариної біографії», де власне Варя, головна героїня, завагітніла від революційного комуніста Сергія Петренка. Проте, варто зазначити, що образ Варі все ж не є тотожним Оксаниному з «Життя». Якщо образ Оксани відсилає нас до сентиментальної і романтичної традиції української літератури, де часто бачимо сердешну, тендітну дівчинку, головне життєве призначення якої є заміжжя і народження дитини, то у характері Варі вбачаються суттєві риси Анімуса (чоловічої частини психіки жінки). Вона самостійна, сильна, незалежна ментально і дещо егоцентрична. Згадаємо, дівчина зв'язалася з Сергієм у надії на те, що він є офіцером, не через кохання, ніжне ставлення до чоловіка. Варя – амбітна дівчина, проте яка зросла у патріархальному суспільстві, тому реалізувати себе як особистість здатна тільки через чоловіка. Така амбітність, зрозуміло, береться від її матері, Ярини Федорівни, жінка з «того ж тіста» - сильного психотипу. Вона власноруч побудували свій «маленький бізнес» - продавання бубликів, сама забезпечує сім'ю, адже має у чоловіки слабкого п'яницю, який принаймні не заважає. Такий психотип пояснює, чому Варя, на відміну від Оксани, не так переймалася у подальшому долею Сергія. Вона хотіла захистити себе та свою майбутню дитину. Звісно, дівчина боялась настання революції в її селі, подекуди боялася комуністів, проте через заміжжя з Сергієм не мала іншого виходу, окрім як попрохати допомоги у «робочо-крестьянської маси» [83, с. 329]. Комуністи прийняли її, надали умови для народження дитини, прихистили її. Цей епізод, зауважимо, є дуже цікавим так, як, на наш погляд, архетип Батька, консолідований в образі Сергія, зникає. Натомість архетип Батька виникає в колективному уявлені комуністів, які допомогли Варі, захистили і надали приміщення, щоб вона могла спокійно народити дитину. І навіть фраза: «Синочка народила. Від камунічеського більшовика» [83, с. 328], звучить так,

ніби відтепер батько – не уособлення окремої ідентичності, а колективної, радянської. Автор зіставляє у творі народження цієї дитини з Ісусом Христом, де створена та сама «нова людина нового віроломного часу»: «В клуні зупинилася така урочиста тиша, ніби в яслах лежав не Варин карапет, а син легендарної богоматері – легендарне немовля Ісус» [83, с. 328]. Варя-Мати не є тотожною до Оксани-Матері, адже, таким чином, Варя постає як уособлення вже «радянського материнства», де визначним є той фактор, що дитина власне їй вже не належить. Відтепер це один з членів суспільства. Хвильовий не дарма у кінці надає альтернативну трагічну кінцівку твору, де дитину викрадають. Адже, як зазначає О. Линюк, у радянській реалії влада грубо втручалася у такі інтимні явища як сім'я і виховання дитини: вона диктувала правила матері, як правильно доглядати дитину; змушувала врешті мати віддавати дитину в ясла/дитячий садок задля здобутків праці, де у яслах знову ж таки органи влади займалися «правильним вихованням» майбутнього комуніста, не, перш за все, людини.

Певно, говорячи про материнський архетип у творчості Миколи Хвильового, не можна оминути текст «Я (Романтика)» адже жіночих образ, зображений в новелі, має найбільш концентроване і місткe материнське начало. У «Я (Романтиці)» мати є втіленням як реальним і ірреальним, власне матір'ю образу Я і Богоматір'ю. Вона є вмістилищем скорботи за свого м'ятежного сина і сокровенного. Вона є втіленням світлої, доброї і смиренної сторони душі Я. Початково образ матері виникає в свідомості героя, він власне і зазначає, що його журлива, добра і тиха мати є архетипом Марії Магдалини. Тобто герой підносить і возвеличує жінку, ідеалізує її образ, і, тим самим, принижує себе в своїх очах: «Я одкидаю вії і згадую… воістину моя мати – втілений прообраз тієї надзвичайної Марії, що стоїть на гранях несвідомих віків. Моя мати – наївність, тиха жура і добрість безмежна» [83, с. 216]. Зазначимо, окрім християнського архетипу Матері, у образі втілюються вегетативні мотиви, природні мотиви. Вона спостерігає за природою, що зчитується як знання сокровенного, архаїчного. Тобто мати у новелі постає, ніби проповідником, яка, зчитуючи коди, що надсилає природа, прогнозує і попереджає: - Тривога! – Мати каже, що вона

поливала сьогодні м'яту, м'ята вмирає в тузі. Мати каже: «Надходить гроза!». І я бачу: в її очах стоять дві хрустальні росинки» [83, с. 216]. Зазначимо, мати виникає у свідомості персонажа у момент жахливих розправ над людьми – розстрілянь невинних. Вона є його совістю, що не осуджує, проте постійно перебуває у журбі. Материнська зажуреність як внутрішнє страждання героя у тексті потроху наростає і в момент, коли Я приймає натовп черниць у кабінеті і бачить серед них свою мати, у героя стається психічних напад: перебуваючи ніби в дурмані, герой концентрується лише на матері: «…Але я повертаюся і бачу – прямо переді мною стоїть моя мати, моя печальна мати з очима Марії… - Ти? І чую з натовпу женщин зажурне: – Сину! Мій м'ятежний сину! Я почуваю, що от-от упаду. Мені дурно, я схопився рукою за стеллю і пропав» [83, с. 224]. Це зустріч Я з його моральною стороною, він відчуває свою відповідальність за скоєне, за непохитну належність до фанатизму навіть за рахунок смерті матері і, як наслідок, остаточної втрати своєї людської подоби.

3.3. Архетип жінки-воїна у новелі «Легенда»

Пропонуємо також розглянути два інші жіночі образи у новелах Миколи Хвильового – це товариш Жучка з твору «Кіт у чоботі» і Стенька з «Легенди». У обох зазначених новелах зображена революція (у «Коті..» революцією починається новела, проте наявний і подальший мирний час), у якому і розкриваються ці дві героїні. Якщо Стенька постає як архетип жінки-воїна, то товариш Жучка є «новою жінкою», особливо, у постреволюційний час. Стенька стає «жінкою-воєном» не одразу. Степанида мала подібне описаним героїням (Оксана, Варя), сільське життя, патріархальне виховання і від того головними її соціальним і буттєвим призначенням були підтримка родинного вогнища, народження дитини, сім'я. Тобто на початку твору постає архетип Матері. У творі розповідається, як дівчина врешті вийшла заміж і народила дитину. Проте це був нещасливий шлюб – дитина померла, чоловік через три роки пішов у повстанці. Не реалізувавши себе як матір, відчуваючи себе безрадісно у своєму селі, Степанида перетворюється на Стеньку, жінку-воїна. Стенька зовнішньо,

крізь мотив «перевдягання» уподібнюється чоловічому образу, переймає мускулінні риси і, таким чином, у героїні, на наш погляд, змінюється її ґендерна сутність. Цей мотив виникає тоді, коли оточення не пізнає у Стеньці жінку. Ходили лише чутки, що: «ватажок Стенька – стрункий юнак і ясний, мов голубе небо, і буйний, неначе буря, і гордий, мов сокіл. Хто слухав Стеньку, той ішов за ним і в огонь, і в воду. Його мова була блискуча, як весняний ранок. … І брали ножі, і точили ножі, а Стеньчине слово лунало по оселях, виходило з лісів, відходило далеко-далеко. І знову палали панські маєтки й череп'яні покрівлі. Ходила кривава помста, а ліси знову гуділи буйну славу юнакові» [83, с. 150]. Стеньку боялися доки героїня була «перевдягнена» і мала мускулінні прояви. У кінці дівчина зважується скинути (буквально) з себе одежу, продемонструвавши своє фемінне начало. Певно, патріархальне оточення не могло змиритися з тим, що воїн насправді є уособленням андрогінності (великий набір мускулінних і фемінних рис). На наш погляд, образ Стеньки не є втіленням «нової радянської жінки», незважаючи на те, що мускулінні риси, що також проявлялися і в «новій жінці», були домінантними у цьому образі. За психотипом і рисами характеру у Стеньці відчувається індивідуальна ідентичність і її прояв, на відміну від товариша Жучка у новелі «Кіт у чоботях».

3.4. Образ «Нової жінки» у новелах «Кіт у чоботях» і «Чумаківська комуна»

Риси експресіоністичного стилю, для якого характерні уявлення образів як відчужену, недиференційовану масу [77, с. 81], крик болю й нестяму, адже слова позбавлені життя [29, с. 112] виявлені у новелі «Кіт у чоботях». Автор наголошує на тому, що товариш Жучка є безіменний і від того однотипний, механізований образ «нової жінки». Цей образ є типізованим, за якої втрачається індивідуальна ідентичність. Вона губиться за номерами: « - Ви подумайте. …Товариш Жучок №2, №3, №4, і не знаю, ще скільки є. Товариш Жучок №1 нема. Зник «кіт у чоботях у глухих нетрях республіки» [83, с. 54]. Вони безликі віряни рушію тоталітарного соціалізму. Гапка свідомо втікає «у глухі нетрі революції», щоб не

погубити себе остаточно і не збожеволіти від варварського, жорстокого вбивства її дитини козаками. Від цього героїня, щоб не загубитися у собі, губиться в революції, а згодом у своїй роботі. Щоправда, деколи ця печаль за її минулим, за її дитиною знаходить її, тоді вона ховається, біжить від людей, щоб оплакати і на якийсь час заспокоїтись.

Додаємо, як Микола Хвильовий цікаво емоційно і конотативно грається з реципієнтом через експресіоністський стиль. Коли товариш Жучка тільки відходить від поїзда, щоб залишитися на самоті, настрій оповіді спокійний і меланхолічний, проте чи не на наступному рядку чути тріскіт, крик, удари, за якого автор відкриває справжнє емоційне «нутро» не тільки однієї Гапки, та й навіть не всієї української нації, а багатьох народів водночас: ненависть, страх, втома і бажання плакати голосно і трагічно: «Плакати! Плакати! Плакати! // Гу-у! Гу-у! // Бах! Бах! // Плакати! Плакати! Плакати! // Схід. Захід. Сибір. Польща. // Тукестан. Грузія. Білорусія. // Азейрбайджан. Крим. Хіва. Бухара. // Плакати! Плакати! Плакати! // Німці, поляки, петлюрівці – ще, ще, ще… // Колчак. Юденіч. Денікін – ще, ще, ще… // Плакати! Плакати! Плакати! // Місяць, два, три, шість, двадцять… ще, ще, ще… // Гу-у! Гу-у! // Бах! Бах! [83, с. 49].

Проте вона ж Кіт у чоботях! На людях вона постає як непереборна, войовнича захисниця комунізму і прийдешніх комуністів. Образ кота, як зазначає, Н. Коробкова, - це зовнішня маска, за якою ховається Гапка: «Одягнувши одяг кольору червоного і хакі, вона як Кіт, що прикрасив себе гарним капелюхом і чоботами, обманює себе, адже змінивши зовнішній вигляд, можна сховати справжню свою не на завжди» [43, с. 354]. Проте і мотиваційно товариша Жучка можна порівняти з метатекстом казки Шарля Перро. Кіт у чоботях – уособлення розуму, відваги і хитрості. Він не боїться подвигів заради допомоги своєму хазяїну. У цьому деяка схожість з Гапкою є. Проте якщо Кіт у чоботях усвідомлював і навіть сам придумував методи для досягнення цілей, адже знав чітко бажання свого хазяїна, то «Гапка виконує певні дії на догоду хазяїну, який не має персоніфікованого обличчя. Це – система» [43, с. 355]. Ремарки, зазначені Хвильовим, підказують, як ставитися реципієнту до Кота у

чоботях. Це комічний і близький з дитинства персонаж, «як неньчина рука з синьою жилкою» [83, с. 44]. Автор у цій фразі апелює до співставлення «дитина – матір», де власне казковий кіт є уособленням дитячого образу. Однак образ «Кота у чоботях» в новелі Миколи Хвильового – не здійснена реальність архетипу Матері через власне втрату дитини. Тому через невдалість материнства Гапка вдалася до образу «нової жінки», щоб зайняти ті психологічні пустоти колективною роботою. Найяскравішими рисами товариша Жучка як уособлення «нової радянської жінки» є: зацікавлення ідеологічною літературою - Гапка зачитувалася «Азбукою комунізму», «Що таке комунізм» тощо і, певно, працями не тільки В. Леніна, а й О. Коллонтай, адже бачимо, як товариша Жучку цікавить «жіноче питання», як вона бореться за права: «…Потім вона бігала, метушилась, збирала жінок, улаштовувала жіночі зібрання, де говорили: про аборт, про кохання, про право куховарки (Ленін казав). Кричали: - Геть сім'ю! – Хай живе холоста женщина! А для плодючої женщини казали: - Хай буде інтернат, хай будуть спільні прачешні й т.д., й т. інш.» [83, с. 53]. Тобто тут зображується концепт «жінка й ідеологія», а також «жінка і праця».

В образу героїні товаришки Валентини з новели «Чумаківська комуна» також притаманні риси «нової жінки». Як для Гапки, так і для Валентини концепція-зв'язок «мати-дитина» виразно розкривається у текстах, адже Валентина як представник конструкту «нової жінки» опиняється перед екзистенційною дилемою: позбутися дитини (зробити аборт) задля подальшої роботи у компартії чи залишити і стати, передусім, мамою, що стане перешкодою до її амбітних подальших кар'єрних цілей. Важливим у цій новелі є побут Валентини – вона живе у комуні серед чужих людей, які проте такі ж пристрасні прихильники комунізму. Тому питання немолодої Варвари: « - Від кого ж ти, голубонько? Невже від Івана? А може, від Андрія?» [83, с. 108] є, на наш погляд, трагічним наслідком ідеології «вільного кохання» за О. Коллонтай. Автор також описує епізод біля монастиря у «Чумаківській комуні», що інтерпретується як трагічне і дещо навіть містичне місце. Власне біля монастиря Варвара оповідає Андрію «про яму, куди черниці скидали колись "ненароджених" немовлят:

опороситься черниця й запричаститься тайни вбивства» [83, с. 100]. Така художня деталь слугує обрамленням твору (художня деталь монастиря з'являється і в кінці). Якщо для черниць аборт розцінювався як вбивство, найбільший християнський гріх, якому не має прощення, проте якого жінки все ж просили перед Всевишнім, то соціалістична догматика через образ циганки Же констатує: « - Нічого, Валько, то не вбивство, коли цього вимагають інтереси суспільства» [83, с. 108]. Автор, на наш погляд, таким чином підкреслює як значимість материнства і великого гріху його позбавлення, так і самодурство комуністичної пропаганди, де не найближче оточення є важливим, а безлике колективне з його інтересами. Проте Валентина уже загрузла в цій омані. Чуда, на жаль, не здійснилось: «нова радянська жінка» перемогла материнське начало.

3.5. Образ Ганни і Аглаї у «Вальдшнепах» як уособлення двох сторін чоловічого світу

Врешті, хочемо розглянути два жіночі образи з незакінченого Миколою Хвильовим роману «Вальдшнепи», які мають концепт-зв'язок «жінка і чоловік» - Ганну і Аглаю. Образ Ганни є як втіленням архетипу Матері, так і частково «нової жінки». Риси материнського архетипу, передусім, на нашу думку, втілюються у стосунках з її чоловіком Дмитрієм Карамазовим. Незважаючи на те, що чоловік ненавидить, засуджує Ганну за її риси характеру, як спостережливість, деяка млявість, передусім, Ганна – вибір Дмитрія, можливо, колись у вирії революції чоловік навіть був ініціатором розвитку такого патріархального типу стосунків, які він має тепер: «Ганна все-таки типова миргородська міщаночка, і саме вона й не дає йому зробитись цільною й рішучою людиною, саме вона й перешкоджає йому протиставити себе рабській психіці своїх дегенеративних земляків. … Хіба це не вона та типова українська жінка, що, так ганебно випроводивши синів Тараса Бульби на Запорозьку Січ, пішла плодити безвольних людей?» [82, с. 35].

Як відомо, у творах Миколи Хвильового спостерігається явище автотематизму (здійснення запозичень з одного тексту в інший). Згадка про

минуле, на погляд деяких вчених, Дмитрія Карамазова відсилає читача до новели «Я (Романтика)», про яке власне згадує Аглая: «Я також думаю, що твоя недоношена ненависть уже є справжня ненависть і ти здібний зненавидіти своїх ближніх... Ти розповідав мені, як колись, у часи громадянської війни, ти розстріляв когось із ближніх біля якогось монастиря...» [82, с. 46]. А саме образ монастиря якраз відсилає до тексту «Я (Романтика)», де ліричний герой нібито вбиває свою матір-черницю. Додаємо, загадково Дмитрій у тексті зазнає про Ганну: «Хіба це не Ганну він розстріляв колись, у часи громадянської війни, біля якогось провінціального монастиря?». Герой ніби співставляє свою мати, яку він розстріляв біля монастиря, і Ганну. Ці два психотипи для нього є схожими, у яких передує сильне материнське начало. Ганна, ніби мати, піклується і переймається за свого чоловіка, проте вона вже є чужою для нього через ідейну і психологічну прірву у стосунках. Дмитро зраджує Ганні, агресивно з нею себе поводить, проте жінка, певно, через власні сильні почуття, пробачає його «слабкі» сторони. Складається враження, ніби перед читачем постає Богоматір, яка мало не сама готова спокутувати гріхи за чоловіка. Ганна вірна комуністичній ідеології, її бентежить ідеї відродження держави, проте вона стримана і розумна, щоб вдаватися в активні суперечки, можливо, якої чекає її чоловік. Він навпаки вважає її нудною і «ніякою», через що і виникає у нього агресія до жінки, адже він бажає бачити поряд із собою сильного лідера, який б скеровував його на істинну путь. Певно, це призводить до виникнення неврозів і агресії, адже Ганна, не визнаючи серйозно позиції чоловіка, відмовляється зайвий раз говорити з ним про національні погляди Дмитрія. Антиподом до Ганни є Аглая – смілива, сильна і незалежна дівчина, яка прагне стрімких дій. Саме вона стає для Дмитрія «новим ковтком повітря», до якого герой рішуче тягнеться. Ганна, незважаючи на прихильність ідеї комунізму і революції, знає, що будь-яка війна разом з тим надломлює особистість, вона не прагне до радикалізму, адже знає, що це може принести багато жертв, тому вона є дуже спостережливою і, можливо, неактивною. Аглая – нова людина нового суспільства, молода й амбітна. Вона, певно, не знає «жертовності» будь-якої революції, їй замало років, щоб відчути

справжній страх і від того бути пильною. Аглая підтримує Дмитрія у його ідеях, спонукає до дії, чим заслуговує з його боку ще більшу прив'язаність. Проте, варто зазначити, деяку хитрість і підступність Аглаї разом, безумовно, з гострим розумом. Стосунки з Дмитрієм – це, передусім, експеримент для дівчини. Вона грається з ідентичністю і психотипом головного героя, чим, певно забавляє себе. Її цікавлять «надломлені» душі революції, яким постає Дмитрій. Проте сама Аглая – досить втаємничена натура: ані герою, ані реципієнту невідоме її походження, її минуле: у тексті сказано лише, що вона є нащадком козацького роду. Головна мотиація образу Аглаї втілюється в тому, щоб підпорядкувати Дмитрія собі. Дівчина в діалозі з другом Карамазова Вовчиком уособлює себе з образом пастиря: «Дмитрій випадково найшов собі оддушину в другорядній, на його погляд, ідеї відродження його молодої нації, і ця оддушина може спасти його. Йому тільки потрібний добрий пастир, і такого пастиря він уже відчув у мені. Я ще з ним мало розмовляла на цю тему, але вже один той факт, що я з першої зустрічі почала активно й цілком щиро підтримувати його захоплення новим ідеями, - один цей факт не міг не положити глибоку відбитку на його вразливу душу, і він закохався в мене. Закохався як у нового пастиря» [82, с. 75]. Для Дмитрія стосунки з Аглаєю полягають в тому, щоб «приручити» дівчину власне як жінку, то героїня бажає «домогтися» і ще більше «зламати» ідейно-ідеологічну настанову чоловіка і від того його самого. І Аглая перемагає. Вона стає над мускулінним і від того зображується ніби ще сильнішою і більш хижою натурою.

У цьому творі явно виражений зв'язок з текстом російського письменника-реаліста Федора Достоєвського «Ідіот». Першочерговою є думка, ніби через ім'я «Аглая» Микола Хвильовий відсилає до тексту Ф. Достоєвського. Проте, на думку деяких вчених, прототипом Аглаї за рисами характеру є Настася Пилипівна Барашкова з «Ідіота» Ф. Достоєвського. Нагадаємо, у Настасі Пилипівні в творі дещо складний характер: запальна, гордовита, гостра на язик, бунтівна. Інші герої часто називали її безжалісною і пихатою. Однак лише герой князь Мишкін відчув ту біль і страждання, яку героїня насправді ретельно

приховує. На жаль, на відміну образу Настасі Пилипівни, що легко прочитується літературознавцями, справжній внутрішній світ Аглаї прихований для реципієнта. Певно, проблема чіткої і виваженої інтерпретації образу Аглаї у «Вальдшнепах» Миколи Хвильового виникає через те, що повість, яка мала б стати романом, є недописаною. Важко (і це будуть лише здогадки) припустити подальшу мотивацію персонажки, її розкриття у тексті митцем.

Аглая у «Вальдшнепах» керується «холодним інтелектом» і при розмовах про кохання. Героїня, на наш погляд, є втіленням Анімуса у тексті, проте нового покоління у порівнянні з образом Варею «Із Вариної біографії». Якщо за вчинками героїні Варі прослідковувався страх, бо жінка, будучи при надії, мусила буквально виживати у контексті суспільного осуду, революції, то Аглая – джерело думки. Вона сильна, смілива (іноді – навіть нахабна) у висловлюваннях, веде себе розкуто і дещо завзято. Аглая – глибокий психологічний персонаж, який точно не може бути віднесеним до кагорти «нових радянських жінок». Вона індивідуалістка, живе за власними сутнісними законами, ніби сама по собі. Більш того, для неї люди не є важливі, вони є лише інструментами для її подальшого дослідження. Дівчина стоїть осторонь від політики, соціалізму і пропаганди, проте, коли треба, вміє уміло користуватися догмами або ж привілеями соціалізму: «- І все-таки я скажу, що й ти багато мудруєш і трохи подібна до того ж Дмитрія. – Відкіля ж це видно? – всміхнулась Аглая. – А хоча би відтіля, що ти надто вже просто говориш про кохання, ніби справа йде про якусь купівлю чи то продаж. Якось чи то надумано, чи то навіть меркантильно все це… - А ти ж думав, що маєш справу кисейною баришнею? Ні, друже, в наш вік можна кохати справжнім коханням тільки тоді, коли це кохання підігрівається полум’ям соціальної ідеї. … - А все-таки, коли правду говорити, - сказав він. Якось дуже плутано, майже так, як у Дмитрія. Політика, політика й політика, і відсутність усякої ясності… Ти часом не комуністка? Аглая засміялась. Їй все-таки Вовчик, їй-богу, подобається: поруч із безпримірною наївністю такий тонкий сарказм» [82, с. 78]. Аглая закликала до твердості, до ідеї безумства хоробрих, до можливого українського націоналізму

Дмитрія, проте такий проект, у висновку, не зміг втілитися у щось позитивне і глобальне. Навпаки – Аглая чи не повністю «зламала» його, бо, певно, за всіма проголошеним ідеями і постулатами герой весь час вагався, можливо, через те, що відчував себе слабким і не готовим до подібних глобальних реформ. Дмитрій протягом твору вагається між Ганною і Аглаєю, незважаючи інколи на знехтування дружиною і думкою про те, що вона «безвільна», проте Ганна – опосередковане вогнище колективного прояву, вона його прихисток, адже не закликає до зміни, передусім, у собі, щоб потім змінити інших. Вона є уособленням соціального й ідейного комфорту, за якого не треба нічого робити, не треба навіть думати про зміни. Варто лише пристосуватися до тих реалій і просто жити. Можливо, тому Дмитрій, незважаючи на хворобу, залишається досі з дружиною, хоч і в смутку від того, що його ідеї так і не залишаться несправдженими, що йому не вистачить хоробрості і сил йти далі за ідеєю, боротися за неї.

Отже, в образах товариша Жучки (Гапки), товаришки Валентини, у фіналі – Б'янки наявний образ-конструкт «нової жінки», проте героїні у малій прозі Миколи Хвильового постають психологічно виваженими, складними. Автор не схематизує своїх героїнь, а зображує їх часто в складних ситуаціях (революція, тотальна зміна оточення тощо), для того, певно, щоб розібратися не в ідеологічному конструкті /типах суспільства, а в психології своїх образів, за якими видніють тисячі реальних людей, які так само потрапляли до тотожних ситуацій (смерть дітей («Кіт у чоботях» - Гапка), віра у власну утопічну ідею («Чумаківська комуна» - товаришка Валентина), кохання у вирії революції, яке за настання мирних часів почало «тріщати по швах» («Вальдшнепи» - Ганна) або просто кохання, яке неминуче йде у безвихідь («Сентиментальна історія» - Б'янка) тощо.

Для Миколи Хвильового мотив материнства є провідним у творчості. Материнство контраверсує з ідеологемою «нова жінка». Таким чином, часто, як наслідок, виникає екзистенційний вибір: жінка має прийняте вагоме рішення –

стати матір'ю і врешті присвятити життя своїй дитині чи повністю віддатися прогресу і колективізму, запровадженню державної ідеології, щоб, таким чином, стати, на їхній погляд, успішною. Проте, як ми дослідили, у новелах письменника наявні повноцінні архетипи Матері: образ Оксани («Життя»), образ Варі («Із Вариної біографії»). Вони показані як дещо усталене, проте наповнене істинного сенсу буття. Натомість, проаналізований нами образ «нова жінка» часто змальовується карикатурно і дещо абсурдно, як маскування, за якою героїні приховують своє істинне єство, біль і страждання.

ВИСНОВКИ

«Нова радянська жінка» - феноменологічний експеримент радянської влади над суспільством, мета якого полягала в тому, щоб кодифікувати ментальну і психічну складову кожної індивідуальної ідентичності, щоб у підсумку такого досліду виник один колективний механізм. Для чіткого розуміння, у чому полягає специфічна відмінність між «новою радянською жінкою» і людиною, яка перебуває поза ідеологією, ми звернулися до праць дослідників, що досліджували теорію ідентичності. Отже, послуговуючись працями Е. Еріксона, М. Шаргалієвої, О. Бетлій і К. Диси, ми визначили основні ознаки поняття «ідентичність» - це сукупність індивідуальних «Я» (ідентифікація), які виникають шляхом ототожнення людини зі спільнотою, в якому та перебуває. За оптимальних обставин ідентичність сприймається як впевненість і комфорт за комунікації з іншими людьми. Найважливішою рисою, на думку, Е. Еріксона, є вибір у момент становлення ідентичності, за якого людина через рефлексію і емпатію вчиться підсвідомо фільтрувати спектр ролей, які він помічає у суспільстві. Так вибудовується індивідуальна система певних уявлень і цінностей у індивіда. Звісно, декотрі погляди є спільними для певних індивідів, які власне на цих підставах за інтересами або переконаннями об'єнуються і становлять, таким чином, колективну ідентичність. Створення і подальший розвиток проекту «нової радянської жінки», на відміну від процесу появи колективної ідентичності, відрізняється саме методикою поєднання індивідів.

«Нова радянська жінка» - гуртування людей на основі однією, тотальної системи уявлень, яку насаджувала влада задля як задовільнення державних і економічних потреб, так і насадження контролю над суспільством. Проте, зазначимо, ідеологія, що стосувалася зміни ментальної і психічної складової радянської людини, так і не була чітко сформована. Особливо акцентувалася концепція праці у їхніх текстах, де дійсно превалювали більш чіткі думки про вигляд і спосіб роботи, а від того вже більш схематично і спосіб життя «нової

радянської жінки». Однак, зауважуємо, що радянська влада як засаднича диктатура, враховуючи, певно, такі доробки, незважаючи на їхню абстрактність і схематичність у розроблені проекту, вирішила повторити спробу, проте вже на практиці. Так, нами проаналізовано дослідження Кохановою О., Лабур О., Линюк О., Кривулі О. Земзюліни Н., які зазначають, що конструкт «нова радянська жінка» втілювався у життя. Додаємо, що такий проект є суто ідеологічним, принаймні тому, що формування ідентичності за таких випадків відбувається не природньо, шляхом спостереження за своїм оточенням і подальшої селекції, а завдяки інкорпорування, нав'язування системи уявлень і цінностей, принагідної владі. Вагомим фактором, як ми пересвідчилися, є можливість за таких обставин втілення тотального контролю своїх громадян. Такий контроль і насадження ідеології, як показала низка історичних статей виконувалася загалом через ЗМІ і певні освітні інституції: гуртки, школи, колективні збори тощо. Варто зазначити, що ідеологія була зорієнтована, передусім, на молодих членів суспільства, адже вони мали інший соціальний генезис – росли і ментально формувалися вже в нових історичних умовах, тому врешті вони більш схильні довіритися певним радянським догмами, не піддаючи критиці риторику влади. Залучивши низку спогадів тогочасних жінок, ми пересвідчилися у тому, що, зокрема, трудящі жінки свято вірили постульованим догмам влади, де були ідеї праці, тільки крізь якого можна досягнути істинного прогресу, ідеї «стахановців» - робота понаднормово у вигляді змагань з колегами по цеху.

Певно, одним з найважливіших аспектів аналізу «нової радянської жінки» є проблема статевого рівноправ'я. Радянська система мала на меті поліпшення промисловості за рахунок не тільки чоловіків, але й жінок. Через це, по-перше, ідеологічно вводилася критика образу «жінка-домогосподарка», наслідком чого стала суспільне цькування жінок, які не працюють, а сидять вдома. Якщо на початку 20-х років жінка загалом займалася якщо і промисловістю, то легкою – харчова, текстильна, то вже з середини десятиліття стало пропагуватися важка промисловість як робота і для жінок. Підкріплювався радянський концепт праці через ідеологію рівноправ'я. Головним ідеологом «жіночого питання»,

проаналізований нами була О. Коллонтай, яка у своїх роботах зазначала про необхідність жінок нарешті стати сильними і незалежними від чоловіків. Як наслідок, жінка задля того, щоб здатися дійсно сильною, усе більше бере мускулінних рис: через зовнішність (чоловічий одяг, коротка стрижка, чоботи); через ім’я тощо. До того ж, за таких обставин, коли жінка наочно ніби перевтілюється у чоловіка, мужчина перестає відчувати власну ґендерну ідентифікацію. Для того, щоб акумулювати це відчуття, нерідко вони вдавалися до насилля, висміювання жінок.

Для аналізу, як зображувався конструкт «нова радянська жінка» у текстах Миколи Хвильового, ми взяли період встановлення цієї ідеологеми і її початковий прояв, тобто початок і середина 20-х років XX ст. Ми довели, що образ-конструкт «нова радянська жінка» є у текстах письменника, проте також важливим, на нашу думку, є проблема екзистенціального вибору між ідеологією і особистим життям героїнь. Таким чином, вимальовується концепти-зв’язки, де «нова радянська жінка» має іншу роль і характеристику, ніж реальний конструкт – це схематичність, абстрактність, механізація. Тобто у кожної з героїнь Миколи Хвильового, які ми позначаємо як «нових радянських жінок», були інші мотиви. У «Сентиментальній історії» образ Б’янки, як ми доводимо, перетворюється і стає «новою радянською жінкою». Героїня, відмовивши Чаргару, у фіналі, не мавши більше нічого іншого, окрім праці, власне вибирає її.

Ми доповнили аналіз новелою української письменниці Марії Галич «Друкарка» для дослідження концепту «жінка і праця», що є основною темою оповіді. Здається, ніби новела «Друкарка» є продовженням тексту «Сентиментальна історія». Певно, чи у текстах як художня деталь, чи у реалії для радянських жінок установа символічно порівнювалася не лише з їхньою кар’єрною реалізацією, а й поставала як прихисток, там, де є спокійне, хоч і тьмяне, прісне життя.

Інший концепт-зв'язок у текстах Миколи Хвильового є «мати і дитина». Це, певно, найважливіший і емоційно найбільш виразний помічений нами концепт. Товариш Жучка («Кіт у чоботях») розуміється як типова «нова

радянська жінка», начитавшись О. Коллонтай, В. Леніна і К. Маркса, пропагує їхні думки в суспільство. Вона проти покірності чоловікам і за незалежність від побуту. Проте, одна деталь, про яку розповідає Гапка мимоволі, повність перевертає як сутність персонажки, так і її вмотивованість стати однією з радянських жінок – це вбивство дитини. Стає зрозумілим, що глибинно через невдале материнство, як природню трагедію більшості жінки, для Гапки ідеологія також стає прихистком, де можна загубити у фальшивих лозунгах свою особисту втрату, тобто це втеча, а не справжнє переконання героїні. Товаришка Валентина з новели «Чумаківська комуна» також визначена нами як «нова радянська жінка». Валентина, на відміну від Гапки, сутнісно умотивована соціалістка. Якщо Гапка за ідеологемами приховує власний біль, то Валентина навпаки йде наперекір власній природній сутності – вона у фіналі робить аборт заради власної карєри. Автор майстерно передає, певно, власне бачення до цієї проблеми, додаючи художнє обрамлення – історію про монахинь, що позбавлялися своїх дітей, адже факт наявності дитини, як і плотські втіхи служительок церкви, заперечувало церковні догми. Певно, цей твір, таким чином, порушує питання й «жінка й ідеологія», адже, вважаємо, небезпідставно такі дві схожі історія паралельно висвітлюється у тексті.

Концепт «жінка і чоловік» спостерігається в образі Ганни з «Вальдшнепів». Образ Ганни, як ми пересвідчилися, не є подібний до товаришки Жучки чи товаришки Валентини, передусім, по-перше, тому що цей персонаж виступає як другорядний, втілений у тексті задля більш наповненого розкриття героя Дмитрія Карамазова. Вона є однією зі сторін психіки і внутрішнього світу персонажа. Проте, її соціальні й політичні погляди, що складаються чи не найголовніший конфлікт твору, контрастують з уявленням Карамазова про свободу української нації, адже Ганну задовольняє та реалія, у якій вона перебуває. Вона є як романтиком революції, так і прихильницею радянської дисципліни. Однак жінка достатньо розумна і спостережлива для того, щоб розуміти ненадійність і нерозсудливість ідеології, проте не перестає вірити у можливість її відновлення. Зазначимо, що революція для образу є важливою і

тому, що власне знайомство з Дмитрієм відбулося за тих часів. Тобто мотив революції у такому разі має подвійне підґрунтя – у загальносуспільному і особистому контексті. Послуговуючись теорією архетипів, ми довели, що образ Ганни постає як сильний архетип Матері, адже у тексті жінка зображується, передусім, як дружина, що переймається за чоловіка, піклується про нього. Ганна, звісно, є і хранителем домашнього вогнище. Так, її переймає доля суспільства, в якому героїня перебуває, проте, зазначимо, сімя – це є її головне єство, її сутність. Друга героїня твору Аглая є іншою стороною психіки Дмитрія, її характер кардинально протилежний Ганні – сильна, розкута, дієва і хитра. Жінка ніби приховує своє істинне обличчя. Оповідь розкривається крізь призму бачення Дмитрія, тож ані йому, ані читачу достеменно не відомо ані її походження, ані її минуле, вона бреше про родинний зв'язок з тьотею Клавою, тобто героїня є втаємниченою і від того, певно, спокусливою для Дмитрія. Привабливості в очах персонажа додає Аглаї і її рішучі ідеї, підштовхування Карамазова до здійснення його ідей. Якщо Ганна старається жити задля Дмитрія, то Аглая, незважаючи на сильний зв'язок концепту «жінка і чоловік» живе, передусім, задля себе, не соромлячись використовувати для власних втіх Дмитрія.

У новелах Миколи Хвильового, як ми помітили, створюється образ Матері. Використовуючи теорію архетипів, ми довели, що у новелі «Життя» попри інтертекстуальний аспект як іронічна полеміка з текстами Т. Шевченка, образ Оксани увібрав у себе традиційні риси архетипу Матері – сильна ідентифікація себе як жінки-дружини, бачення себе саме у цій парадигмі, вагітність як стан, що корелює з відчуттями надії, сподівання, безмежної любові. Наголошуємо, цей образ є протилежним до конструкту «нової радянської жінки», традиційним, фемінним, адже й село, у якому жила і розвивалася головна героїня, є усталеним і традиційним з певними рисами патріархального укладу. Тому, певно, трагізм цієї новели є у тому, що Оксана, сама репрезентуючи таку модель поведінки і життя, сподівалася, що її коханий як один із членів комунізму все ж мав ті ж

уявлення і цінності про сім’ю. У цій новелі, на наш погляд, вбачається концепт «жінка-дитина-чоловік», що ставить, таким чином, основну проблему твору.

Отже, проаналізувавши образ-конструкт «нова радянська жінка» у текстах письменника, ми засвідчили наявність авторської критики цього образу, адже ідеологема контраверсує з важливими жіночими рисами як роль матері і дружини, можливість створення сім’ї. Такий ідеологічний конструкт заперечує традиційну, усталену за довгих період систему цінностей українського суспільства. Ми пересвідчилися, що нав’язування кардинально інших ментальних уявлень з боку влади сприяє ламанню сформованої ідентичності. За таких обставин часом виникає феномен «кризової ідентичності», коли індивід зіштовхується з проблемою самовизначення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Ilnytzkyj O. The Modernist Ideology and Mykola Khvyl'ovyi. *Harvard Ukrainian Studies*. 1991.Vol. 15. No. 3/4. pp. 257-262.
2. Аверинцев С. Архетипы. *Мифы народов мира*. 1994. С. 110-111.
3. Агеєва В. Автор і герой у структурі новели Миколи Хвильового. *Слово і час*. 1993. №12. С. 16-21.
4. Агеєва В. Пам’ять, спогад та ідентичність: досвід сучасної української літератури. *Наукові записки Національного університету «Києво-Могилянська академія»*. 2014. С. 185-205.
5. Бакуменко О. Художнє осмислення людини у вирії революційних подій доби визвольних змагань у творчості М. Хвильового. *Матеріали обласної науково-практичної конференції з он-лайн трансляцією «Літературно-мистецькі та історичні контексти формування національної державності в добу Української революції 1917-1921 рр. та їх педагогічна інтерпретація в сучасній освітній діяльності»*. 2018. С. 31-36.
6. Барабаш Ю. «Гоголь» як інтертекст у просторові українського модернізму 20-х років (троє з кола «Розстріляного відродження»). *Слово і Час*. 2018. №1. С. 3-17.
7. Бахтин М. Собрание сочинений. Т. 3: Теория романа (1930-1961 гг.). М.: Языки славянских культур, 2012. 880 с.
8. Бахтин М. Эпос и роман (О методологии исследования романа). *Литературно-критические статьи*. 1986. С. 392-427.
9. Безхутрий Ю. Хвильовий: проблеми інтерпретації. Х.: Фоліо, 2003. 495 с.
10. Бетлій О., Диса К. Усе про ідентичність. *Міжкультурний діалог. Т.1: Ідентичність*. 2009. С. 11-53.
11. Большакова А. Гендер и архетип: “Первозданная Женщина” в современном мире. *Общественные науки и современность*. 2010. №2. С. 167-176.
12. Большакова А. Теория архетипа и концептология. *Культурологический журнал*. 2012. №1. С. 1-11.

13. Вавриш І. Аналіз образу жінки у культурі суспільства Радянської України. *Київський національний університет імені Т. Г. Шевченка*. 2012. С. 1-6.
14. Васильев В. Об архетипическом подходе к анализу женских образов-характеров (письменный и устный текст). *Сибирский филологический журнал*. 2018. №3. С. 142-153.
15. Веретюк О. Скажи мені, хто я? (Проблема національної ідентичності літератури, літературного твору та його автора). *Слово і час*. 2005. №12. С. 69-72.
16. Винайдення традиції / за ред. Е. Гобсбаума, Т. Рейнджера. К.: Ніка-Центр, 2010. 445 с.
17. Галич М. Моя кар'єра: оповідання. К.: Державне видавництво України, 1930. 68 с.
18. Гаспаров Б. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М.: Наука. Издательская фирма "Восточная литература", 1993. 304 с.
19. Гнатюк О. Прощання з імперією: українські дискусії про ідентичність. К.: Критика, 2005. 525 с.
20. Гончар Ю. Фемінні й маскулінні домінанти у творчості Т. Шевченка. *Філологічний вісник Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини*: збірник наукових праць. 2014. №115. С. 115-120.
21. Грушева Т., Рябчевська А., Сєдєнкова А. Соціальний статус жінки в Радянській Україні у 20-30-ті рр. XX ст. *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету*. 2017. № 47. С. 119-123.
22. Губогло М.Н. Идентификация идентичности. Этносоциологические очерки. М.: Наука, 2003. 764 с.
23. Гундорова Т. Жінка і дзеркало. *Ї.–Культурологічний журнал*. 2000. № 17. С. 87-94.
24. Гусс К.С., Боса Є. М., Вплив політики радянської влади на ґендерні відносини селян у 20-30-ті рр. XX ст. *Східноукраїнський національний університет імені Володимира Даля.* 2016. С. 175-179.

25.Демська-Будзуляк Л. Гендерна інтерпретація жіночих та чоловічих образів у українській літературі кінця XIX – початку XX ст. (новелістика, драматургія). *Слово і час*. 2005. №4. С. 10-17.

26.Дзюба І. Микола Хвильовий: «Азіатський ренесанс» і «Психологічна Европа». К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2005. 47 с.

27.Должанська Ю. «Жінка революції» в новелах Миколи Хвильового «Кіт у чоботях» та «Синій листопад». *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди*. Сер.: Літературознавство. 2011. №1 (3). С. 73-79.

28.Драч І. Дорога Миколи Хвильового (передм.). *Радянський письменник*. 1989. С. 5-12.

29.Експресіонізм та експресіоністи: література, малярство, музика сучасної Німеччини: ред. С. Савченка К.: Сяйво, 1929. 343 с.

30.Земзюліна Н. Формування світогляду радянської жінки в 20-30-х рр. XX ст. (Історіографія проблеми). *Вісник Черкаського університету*. Серія: Історичні науки. 2010. №192. С. 14-18.

31.Зенгва В. «Вальдшнепи» М. Хвильового та романи Ф. Достоєвського: інтертекстуальний аспект. *Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна*. 2011. С. 1-4.

32.Ивик О. Женщины-воины: от амазонок до куноити. М.: Ломоносов, 2011. 216 с.

33.Исмаилова Ф. Эволюция социального статуса женщины в мировой литературе. *Современные исследования социальных проблем*. 2010. №4.1(04). С. 612-616.

34.Іванюк С. Пізнати себе. Національна ідентичність у драматургії Миколи Куліша. *Мандрівець*. 2013. №3. С. 59-70.

35.Ігнатенко І., Оприско О. «Ідеальна жінка»: уявлення про жіночу красу в СРСР у 1920-1930-ті роки. *Етнічна історія народів Європи*. 2014. №42. С. 178-183.

36.Ільницький М., Будний В. Порівняльне літературознавство. К.: Видавництво «Києво-Могилянська академія», 2008. 432 с.

37. Кавун Л. Художня модель фаустівської людини в романі «Вальдшнепи» Миколи Хвильового. *Філологічні семінари*. 2013. №16. С. 173-177.

38. Клименко О. Образ «нової людини» у спогадах радянських робітниць 1920-1930 рр. *Наукові записки НаУКМА*. Том 182. Історичні науки. 2016. С. 35-40.

39. Кобченко К. Емансипація по-радянськи: жінки в фізичній культурі та спорті в СССР у 1920-1930 рр. *Українознавчий альманах*. 2010. №4. С. 104-112.

40. Коллонтай А. Общество и материнство. Государственное страхование материнства. М.: Государственное издание, 1921. 272 с.

41. Коллонтай А. Семья и коммунистическое государство. СПб.: Коммунист, 1918. 24 с.

42. Коллонтай А. Социальные основы женского вопроса. СПб.: Знание, 1909. 432 с.

43. Коробкова Н. Алюзія як інтертекстуальний прийом («Кіт у чоботях»: етюд Миколи Хвильового та казка Шарля Перро). *Проблеми сучасного літературознавства*. 2012. №16. С. 348-357.

44. Коханова О. Становище жінки в Радянській Україні на початку 20-х рр. ХХ ст. *Гілея: науковий вісник*. 2014. №87. С. 45-49.

45. Коханова О. Суспільно-політичне становище жінки в Радянській Україні (20-30-ті рр. ХХ ст.). *Збірник наукових праць Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди*. Сер.: Історія та географія. 2012. №44. С. 18-21.

46. Коханова О. Формування образу «нової радянської жінки» в УСРР (1920 – 1930-ті рр.): вимога часу чи ідеологія радянської влади. *Збірник наукових праць Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди.* Сер.: Історія та географія. 2012. №46. С. 20-23.

47. Кравченко В., Королевська А. Ґендерна нейтральність у шведському суспільстві. *Вісник НТУУ «КПІ». Політологія. Соціологія. Право*. Вип. 1/2 (33/34). 2017. С. 131-134.

48. Кривуля О. Створення міфів про жінок в Радянській Україні у 20-30-і роки ХХ ст. *Історичні записки*. 2010. №58. С. 58-68.

49.Крупка М. Гендерні стратегії в українській літературі кінця XIX – початку XX віку: корекція традиційних жіночих образів. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія.* Сер.: «Гендерні дослідження». Вип. 1. 2015. С. 115-123.

50.Купер Дж. Энциклопедия символов. М.: Золотой век, 1995. 402 с.

51.Лабур О. «Нова жінка»: унормовані образи жінки-суспільниці і жінки-трудівниці в радянській літературі України 1920-1930-х років. *Краєзнавство.* 2010. С. 205-213.

52.Лапушкіна Н., Журавльова В. «Розірваність» особистості як шлях до пошуку власного «Я» у прозі 20-х років XX століття. *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського*. Сер.: Філологічні науки. 2015. №2. С. 137-141.

53.Линюк О. Жінка у системі «нової соціалістичної обрядовості». *Культура і мистецтво у сучасному світі.* 2016. №17. С. 60-69

54.Лобода А. Протрактування образу жінки у художніх текстах письменників першої половини XX століття. *Актуальні питання філології та методології: Збірник наукових праць магістрантів*. 2010. С. 152-157.

55.Мавриша О., Михайлюк О. Внесок жінок-учених у розвиток радянської науки в Україні в 20-30 рр. XX ст. *Історичні записки*. 2012. №36. С. 233-240.

56.Мамич М. В.Ґендерні стереотипи в журнальній періодиці для жінок (на матеріалі видання «Радянська жінка» / «Жінка»). *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету.* 2018. С. 77-81.

57.Мельников Р., Бондарєва Т. Структура художнього світу Миколи Хвильового: інтертекстуальний аспект. *Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди*. С. 2-212.

58.Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика. К.: Видавничий дім: «Києво-Могилянська академія», 2006. 347 с.

59.Національна ідентичність: хрестоматія / упоряд. Тетяна Воропай. Х.: Крок, 2002. 315 с.

60. Новікова О. Селянка Радянської України у системі сімейних взаємостосунків 1930-х рр. *Гуржіївські історичні читання*. 2013. №6. С. 168-170.
61. Олешко С., Біла О. Історичний ракурс уявлень про жінку в різні епохи. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія».* Сер.: «Гендерні дослідження». 2016. С. 141-147.
62. Писко Н. Тлумачення жіночого буття у вісниківській традиції: основні аспекти. *Українська література в загальноосвітній школі*. 2015. №2. С. 2-5.
63. Плаггенборг Ш. Революция и культура. СПб.: Нева, 2000. 416 с.
64. Полюхович О. На марґінесах великої історії (тема безґрунтярства в текстах Миколи Хвильового). *Магістеріум. Літературознавчі студії*. 2012. №48. С. 46-52.
65. Сапожникова Р. Анализ понятия «идентичность»: теоретические и методологические основания. *Вестник Томского государственного педагогического университета.* 2005. №1. С. 13-17.
66. Свербілова Т. Російська культура як «інший» у спадщині Миколи Хвильового та модель подолання окциденталізму у проекті Миколи Куліша. *Слово і Час* 2010. №1. С. 3-17.
67. Семечкин Н. Психология социального влияния. СПб.: Питер, 2004. 376 с.
68. Семків Р. Самоусвідомлення, ідентичність та їх співвіднесеність із формами комізму в художні й літературі: формулювання гіпотез. *Наукові записки Національного університету «Києво-Могилянська академія».* 2014. С. 107-120.
69. Семків Р. Та, що вбиває: жінка-агентка як образ художньої літератури XIX-XX ст. *Наукові записки Національний університет «Києво-Могилянська академія».* 2019. С. 29-39.
70. Сивець Т.Еволюція образу Аніми у творчості Тараса Шевченка. *Літературознавчі студії*. 2013. №40 (2). С. 233-239.
71. Симонова О. К формированию социологии идентичности. *Социологический журнал*. 2008. № 3. С. 45-61.
72. Сміт Е. Національна ідентичність. К.: Основи, 1994. 222 с.

73. Смольніцька М. Жінка в радянському суспільстві: офіційний образ і реальна практика. *Україна XX століття: культура, ідеологія, політика*. 2011. №16. С. 162-174.
74. Соцреалистический канон: сборник статей / за ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб.: Академический проект, 2000. 1040 с.
75. Супрун В. Експлікація зовнішньо-фізіологічного наповнення концепту «жінка» в українській фемінній прозі ХХ століття. *Наукові записки Національного університету Острозька академія*. Сер.: Філологічна. 2015. №57. С. 121-123.
76. Сутулова О. Трансформація жіночих образів у драматургії І. Дніпровського та І. Микитенка: історико-літературний та семантико-стилістичний аспекти. *Літературознавчі студії*. 2015. №1 (2). С. 232-239.
77. Фадеев В. Драматургические принципы Георга Кайзера // Проблемы реализма в зарубежной литературе XIX-XX веков: Сборник статей. 1976. С. 73-92
78. Фицпатрик Ш. Срывайте маски! Идентичность и самозванство в России XX века. М.: Российская политическая энциклопедия, 2011. 375 с.
79. Філатова О. Проблема ґендерної трансформації в радянських сюжетах (на матеріалі романістики 1930-х років). *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2014. №3. С. 55-59.
80. Філатова О. Тип героя-переродженця в повісті М. Хвильового «Іван Іванович» і романі О. Копиленка «Визволення». *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського*. Сер.: Філологічні науки. 2014. №13. С. 271-275.
81. Фромм Э. Психоанализ и этика. М.: Республика, 1993. 416 с.
82. Хвильовий М. Вальдшнепи. К.: Центр навчальної літератури, 2017. 80 с.
83. Хвильовий М. Сині етюди. К.: Радянський письменник, 1989. 423 с.
84. Христюк П. Соціяльні мотиви в творчості М. Хвильового (З приводу збірки нових етюдів М. Хвильового «Осінь»). *Червоний шлях*. 1924. № 4–5. С. 256-263.

85. Шергалиева М. Этническая идентичность как вид социальной идентичности. *Вестник Саратовского государственного технического университета*. 2014. №3.1 (76). С. 207-211.
86. Шерех Ю. Хвильовий без політики. *Пороги і запоріжжя* №5. 1964. С. 58-68.
87. Шліхта Н. Історія радянського суспільства (навч. посіб.). К.: Видавничо-поліграфічний центр НаУКМА, 2010. 218 с.
88. Шпорлюк Р. Комунізм і націоналізм: Карл Маркс проти Фрідріха Ліста. К.: Основи: Вид-во Оксфордського університету, 1998. 479 с.
89. Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис. М.: Прогресс, 1996. 86 с.
90. Юнг К. Душа и миф: шесть архетипов. М.: Совершенство, 1997. 384 с.