

## Розділ 14.

# ГЕНДЕРНА ЛІТЕРАТУРНА ТЕОРІЯ І КРИТИКА

Гендерний аналіз, зміщуючи акценти на індивідуально-психологічну проблематику, враховуючи часто не визнані суспільством чи панівною патріархальною ідеологією погляди, дає змогу відчитувати різні рівні художнього тексту, враховувати різні ціннісні орієнтації. Сучасні інтерпретаційні підходи базуються на засадах і теоретичному апараті постструктуралістських концепцій Жака Лакана, Жака Деріди, Мішеля Фуко. Основними проблемами тут постають проблеми влади, політики, мови, сексуальності/тілесності. Особливість філософської методології, зокрема, в тому, що через аналіз проявів феноменів “жіночого” та “фемінного”, “чоловічого” й “маскулінного” в культурі вона маніфестує тезу про розвиток сучасної культури не лише під знаком логіки й свідомості, але й чуттєвості, тілесного досвіду. Це суголосне з реалізацією постструктуралістської установки на плюралістичність мислення, культури, на рівноцінність різних культурних практик і типів мислення.

Коли говорити про методики феміністичного прочитання тексту, про наближення до, так би мовити, феміністичної поетики, то найцікавішими видаються американська й французька школи. Слід згадати насамперед роботи Елейн Шовалтер (як-от “До феміністичної поетики”, “Феміністична критика в пущі”, “Їхня власна література: британські жінки-прозаїки від Бронте до Лессінг”), Аннет Колодни (“Танцюючи по мінному полю”), Юлії Крістєвої (“Історії любові”, “Stabat Mater”), Люсії Іригерей (“Ця стаття, яка не одна”), Гелен Сіксу (“Сміх Медузи”) тощо. Зрозуміло, що філософія фемінізму існувала спершу радше в формі ідеології, котра до того ж обслуговувала й спрямовувала практику жіночого руху. І ця ідеологія будувалася через аналіз форм примусу й гноблення в культурі. За фасадом узвичаєних норм культурної реальності виявляються якісь неявні, неартикульовані, недискурсивні явища, що впливають на культуру зага-

лом. Тому фемінізм часто обговорює *межі* традиційного розуміння, розкриває неясні, неусвідомлені складники культури, до яких ми звикли ставитися як до очевидних. Нині ці методологічні установки все більше спираються на свій теоретичний апарат і власну дослідницьку мову. Феміністська теорія взаємодіє з тими стратегіями сучасного мислення, які здійснюють функцію критицизму щодо установок традиційної культури. Для культурологічних інтерпретаційних стратегій велике значення в цьому сенсі мають, по-перше, психоаналітична концепція суб'єкта, по-друге, лінгвістична критика процесу означування, продукування значення, по-третє, критика та деконструкція форм влади і, нарешті, – критика теорії як особливої дискурсивної форми, що виправдовує традиційний культурний досвід. При цьому розкриття неясних констант класичної культури філософія фемінізму здійснює на прикладі своєї власної культурної сфери – сфери жіночого буття в культурі. Щойно фемінізм починає оперувати теорією, він одразу ж опиняється в пастці “загальнозначущого” і втрачає змогу оперувати *власною* мовою, своїми виражальними засобами.

Надто багато літературознавчих термінів та узагальнень, що були проголошені універсальними, насправді описують і відбивають лише чоловіче сприйняття, чоловічий досвід і стандарт. Тим самим фальсифікуються соціальні й індивідуальні обставини, в яких література твориться і сприймається. Принцип систематизації, ієрархізації цінностей опиняється під підозрою сам по собі. Між іншим, чоловіча самовдоволена систематичність і раціональність (як символи самої сутності традиційної культури, класичного пізнання) в жіночій белетристиці часто стають об'єктом сатири. Класичними прикладами може бути безсилий структураліст Казабон у романі Джордж Еліот “Middlemarch” або схоласт-філософник містер Рамзі у романі В. Вулф “На маяк”. Чого жінки не можуть прийняти в таких чоловічих характеристиках, то це їхнього лукавства (чи самоомани), їхніх претензій на цілковиту об'єктивність, їхнього намагання подати власні емоції як раціональність і цілковиту безсторонність. Для деяких радикальних феміністок методологія сама по собі видається інтелек-

туальним інструментом патріархату, тиранічним примусом, регулюванням навіть меж обговорюваного.

Жінки-письменниці та жінки-читачки завжди мусять працювати “проти течії”. Ще Аристотель задекларував, що “жіноче є жіночим через брак певних якостей”. А святий Тома Аквінський вірив, що жінка є недосконалим чоловіком.

Уже варто вирізнити кілька етапів у розвиткові феміністичної літературної критики. Її так звану “першу хвилю” пов’язують з іменами В. Вулф та С. де Бовуар. Звичайно, ці дві постаті ми вирізняємо з-поміж багатьох блискучих письменниць і теоретиків європейського модернізму (як-от Олів Шрайнер, Дороті Річардсон, Кетрін Менсфілд, Ребека Вест, З. Гіппіус, Леся Українка тощо). Саме В. Вулф означила багато проблем і підходів, актуальних до сьогодні. І саме її художні твори згодом аналізували феміністичні критиками в найрізноманітніших аспектах. Два теоретичні (чи, точніше, есеїстичні) тексти Вірджинії Вулф, ключові для розвитку літературної критики, – це, звичайно, “A Room of One’s Own” (“Власний простір”, 1929) та “Три гінеї” (1938). Як і інші феміністки першої хвилі, Вулф наголошує, що гендерна ідентифікація є соціально обумовленою та соціально сконструйованою і що вона потребує ретельної перевірки й перетворення. Нашим життям, писала вона в есеї “Пляма на стіні”, править чоловічий погляд на світ, “він визначає критерій всього, затверджує унтакерські ієрархічні таблиці. Правда, за час війни він утратив свою владу над багатьма і скоро чоловічі цінності опиняться на звалищі”. У “Власному просторі” проаналізовано історію долучення жінок до письменницької професії. Вона зосереджується на певних парадоксах. Скажімо: “жінки не пишуть книжок про чоловіків”. “Що могло бути причиною такої химерної невідповідності? (...) Чому жінки, як випливає з цього каталогу, набагато більше цікавлять чоловіків, аніж чоловіки жінок? Цей факт здався мені дуже дивним, і мені було якось важко уявити собі життя чоловіка, який марнує свій час, пишучи книжки про жінок” [3, 27]. Причиною такої пильної уваги до слабкої статі Вулф вважає... надмірну чоловічу самоповагу. “Всі ці сторіччя жінки служили збільшувальним склом, яке

здатне магічно збільшити чоловіка удвічі всупереч його природним розмірам. Без цього Земля, можливо, досі була б болотом і джунглями. (...) Хіба чоловік може судити, цивілізувати суспільство, творити закони, писати книжки, вишукано вдягатись і просторікувати на бенкетах, якщо він не побачить себе за сніданком і за обідом щонайменше удвічі більшим, аніж насправді?" [3, 34] Якою ж постає жінка в чоловічій літературі? "Справді, – пише В. Вулф, – якби жінки існували лише в літературі, написаній чоловіками, їх можна було б увянути собі як осіб дуже важливих, дуже різних, героїчних і розумних, розкішних та огидних, нескінченно прекрасних і вкрай бридких, так само великих, як і чоловіки, або навіть більше. Але це – жінка в літературі. Фактично, як свідчить професор Тревел्यान, вона була бита й замкнена в кімнаті" [3, 42]. Сучасна німецька дослідниця зауважує: "Літературознавство ніколи не бачило проблеми в тому, що в літературних фантазіях століттями створювався гігантський паноптикум фігур, виставлялись жінки-дублери, і цьому сурогатові жіночого приписувалися функції й дії, що мало не гротескно співвідносяться з можливостями реальних жінок" [1].

Чому в "єлизаветинську епоху" жінки не писали віршів? Тут В. Вулф, простежуючи умови життя й побуту тієї доби, вифантазовує долю геніальної сестри Вільяма Шекспіра. Можна сказати напевно, підсумовує Вулф, що будь-яка обдарована жінка того часу збожеволіла б або покінчила б життя самогубством чи завершила б свої дні заляканою й відкинутою.

Жіночі цінності дуже часто відрізняються від чоловічих. В. Вулф простежує, як це впливало на саму структуру прози, зокрема вікторіанського роману. Жінка мусила писати, постійно наражаючись на сувору критику, яка судила з погляду чоловічої традиції.

Чи не найбільшою проблемою для розвитку жіночої літератури ще й на початку ХІХ сторіччя було неіснування традиції. "Річ у тім, – пише англійська авторка, – що за ними не було традиції або ж вона була настільки короткою й неповною, що від неї було мало користі. Адже якщо ми жінки, то наша пам'ять пролягає через матерів. Немає сенсу йти по допомогу до великих письменників-

чоловіків, попри те, що було б, без сумніву, варто йти до них по насолоду. (...) Вага, хода, ритм чоловічого розуму занадто відрізняються од жіночого, щоб жінка могла з успіхом щось від нього перейняти. Виходить якесь кривляння, тож нема сенсу старатися. Можливо, перше, що вона мала зрозуміти, торкнувшись пером паперу, це те, що в неї просто не було жодного речення, готового до вжитку. Всі великі романісти, такі як Текерей, і Дікенс, і Бальзак, писали природну прозу – швидку, але не розхристану, виразну, але не вишукано-манірну, котра набувала в кожного оригінального відтінку, не втрачаючи загальних рис. Її основою було речення, вживане в той час. (...) Таке речення не підходило для жіночого використання. Шарлота Бронте, з усім своїм блискучим хистом до прози, спотикалася й падала з цією незграбною зброєю в своїх руках. Джордж Еліот вчиняла за її допомогою звірства, що не піддаються опису. Джейн Остін подивилася на неї, розсміялася й винайшла бездоганно природне, струнке речення, яке їй так пасувало, і вже ніколи від нього не відступала. Отже, маючи менший хист до письма, ніж Шарлота Бронте, вона надзвичайно більше сказала. (...) Всі старі літературні форми застигли й встановилися задовго до того, як жінка стала письменницею. Лише роман був достатньо молодим, щоб залишатися м'яким у її долонях, – можливо, це ще одна причина, чому вона писала романи.” [3, 73-74]

Саме В. Вулф сформулювала й підсумувала актуальну проблематику модерністських дискусій першої третини ХХ віку. Екзистенціалізм С. де Бовуар був спробою локалізувати феномен жіночого в культурі, а також і спробою порушити питання про дискримінацію жінок поза сферою політичних і виробничих структур. На думку де Бовуар, феміністки ХІХ століття помилялися, зосереджуючись передусім на соціально-політичних та економічних аспектах проблеми жіночої залежності. Тоді як явище залежності пов'язане з глибиннішими рівнями – рівнями індивідуальної психології й індивідуального несвідомого. Тільки проаналізувавши ці приховані від поверхового погляду рівні людської реальності, можна порушити питання про статус жіночого в культурі. Бовуар аналізує екзистенціалістську концепцію

суб'єктивності. Екзистенційний суб'єкт, пам'ятаємо, це суб'єкт вибору: людина завжди є тим, що вона сама вибирає. Вибір суб'єкта не буває наперед заданим, він ніколи не є соціально, економічно чи психологічно детермінованим, він ніколи не закінчується й не знає стану стабільності. Звідси теза про абсолютну відповідальність суб'єкта. Однак людина ніколи не буває зовсім самотньою. Вона обертається в безлічі стосунків і контактів з іншими людьми. Сартр розробив екзистенціалістську діалектику *Я та Інших*. Це поняття *Іншої* дуже важливе для розуміння всієї концепції Симони де Бовуар. Уже на перших сторінках "Другої статі" авторка наголошує, що її "постійним дороговказом буде мораль екзистенціалізму".

Екзистенційне буття є неопосередкованим, спрямованим на саму себе, на пізнання себе, а відтак і світу. Вищий прояв свободи – це вибір людиною самої себе, власної сутності, яка ніколи не передує існуванню індивіда. Жінка в патріархальному суспільстві позбавлена цієї екзистенційної повноти і свободи вибору, їй відмовлено навіть у прагненні до трансцендентного, бо це б утверджувало її незалежність поряд з іншою статтю. Жінку завжди означували *через* чоловіка у зв'язку з його ціннісною ієрархією. Отже, підсумовує Симона де Бовуар, "жінку характеризує те, що відрізняє її від чоловіка, але не навпаки: він головний, вона другорядна. Він Суб'єкт, він – Абсолют. Вона – Інша". Власна свідомість і точка відліку жінки при цьому не враховуються. Кожна індивідуальна свідомість принципово протиставляє себе іншим і так само постає іншою в чиемусь сприйнятті. Наявні, отже, взаємозв'язок, зворотність. Але в опозиції жінка – чоловік такого взаємозв'язку й зворотності чомусь немає. І жінка досить довго його ніби й не домагалася, задовольняючись роллю іншої, вторинної та залежної. "Драма жінки саме в цьому конфлікті між настійним прагненням будь-якого суб'єкта утвердити свою самодостатність і становищем, яке перетворює її в підлеглий об'єкт". Жінка доповнює корисне й раціональне – прекрасним. Недарма в періоди розчарування в розумі й у доцільності світопорядку посилюється культ жіночності й вічної краси. Так було

в романтизмі початку ХІХ століття, після краху просвітницьких ідеалів. Те ж саме бачимо в мистецтві рубежу ХІХ – ХХ ст., у період розчарування в позитивізмі, раціоналізмі і, натомість, – звернення до Абсолюту, Духу. Неоромантизм і особливо символізм звеличують ідеал Вічної Жони, Прекрасної Дами, Діви як уособлення вічної краси. (Де Бовуар деконструює, до речі, середньовічний лицарський культ Прекрасної дами. Тут її аналіз надзвичайно суголосний з доробком Лесі Українки, з творами, хоча й написаними майже на півстоліття раніше, але так само приналежними дискурсу модернізму й фемінізму першої половини ХХ століття.)

Хоча розквіт феміністської літературної критики припадає на 1960-80-ті роки, якраз Симона де Бовуар першою спробувала розкрити особливості чоловічого трактування жіночих образів як вторинних, тобто таких, якими постають вони для стороннього спостерігача, а не зсередини, для самих себе. Проаналізувавши творчість кількох класиків європейської й американської літератур, як Лоуренс, Клодель, Бретон, Стендаль, Стейнбек, дослідниця переконливо показала, що навіть поборник жіночих прав Стендаль іноді піддавався поширеним ілюзіям про жіночу психіку. Лоуренс же, скажімо, вважає чоловіка посередником, який тільки й може поєднати жінку з вищим духовним началом через сексуальні стосунки. Навіть уславлення жінки (точніше не жінки як такої, а виконавиці нав'язаних їй чоловіками ролей) залежить від того, що вона вносить, чим збагачує чоловіче існування. С. де Бовуар і тут бачить своїм завданням послідовну деміфологізацію.

Жінка не може належно пізнавати себе, бо майже вся література, канонізована як класична, представляє чоловічий досвід і чоловічі уявлення як загальнолюдські, абсолютні, а жіночі – знов-таки як другорядні. Жінка-читач (і тут ми вже зачіпаємо царину рецептивної естетики) або покійно ототожнює себе з цим другорядним, або ж приймає чоловічу точку відліку, цінності, репрезентовані чоловічими характеристиками, поступаючись власними вартостями й інтересами. Жіночий досвід, стверджують феміністичні критики, спонукає їх оцінювати твір інакше, ніж

сприймають читачі-чоловіки, які можуть вважати зачеплені тут власне жіночі проблеми мало цікавими (Дж. Калер). Відома американська дослідниця Аннет Колодни в статті “Dancing Through The Minefield” писала, зачіпаючи ту ж проблему рецепції: “Це також пояснює дилему читача-чоловіка, котрий, відкриваючи сторінки книжки жінки-авторки, опиняється в дивному й незнайомому йому світі символічних значень. (...) І коли врахувати, до того ж, що читання – це процес сортування структур означування в певному тексті, то читачі-чоловіки, котрі почуваються непричетними до незнайомої їм системи символів, яка констатує жіночий досвід у творчості жінок-письменниць, неминуче відкинуть цю систему як незрозумілу, позбавлену смислу чи тривіальну” [9, 148].

Екзистенціалістський аналіз Симони де Бовуар дуже вплинув на розвиток феміністських теорій, зокрема на теорії радикального фемінізму, які успадкували тезу про корінну опозиційність чоловічого й жіночого в культурі. Однак теоретики радикальної течії, як-от Кейт Мілет чи Андреа Дворкін, наголошують, що концепція С. де Бовуар постає ніби зовнішньою щодо конкретного жіночого статусу в суспільстві. Радикальний фемінізм намагається створити новий тип теоретизування, протилежний принципам класичного теоретизування. Як мислила б і говорила жінка, якби вона здійснювала акт рефлексії зі свого власного – маргінального місця в культурі? Не можна забувати тут, що багато утопічних тез радикального фемінізму, зокрема пов’язаних із лесбійським та іншими типами ідеології, є тим свідомо застосованим провокаційним засобом, що виконує взагалі-то поширену філософсько-методологічну роль – здійснювати функцію методологічного сумніву не так для того, щоб дати якийсь практичний результат, як задля самого теоретичного аналізу установок традиційної ментальної культури. Згадаймо тут, крім славнозвісної “Сексуальної політики”, і роботу Андреа Дворкін “Порнографія: чоловіки володіють жінками” (1981). Радикальний фемінізм великою мірою є роботою задля формування іншого типу теоретизування в культурі – типу позірно маргінального, поза тоталізаційною функцією тра-



диційного філософування й мислення. Ось чому в цих ментальних стратегіях міняється й сама форма філософського письма: воно стає ближчим до розмовної мови, ніж до традиційного стилю класичного наукового трактату.

Спільними методологічними установками ідеології радикального фемінізму є визнання принципу патріархатності таким, що властивий для всіх без винятку економічних і політичних систем. Принцип влади визнається основним принципом існування людських спільнот. При цьому втілення принципу влади найвиразніше простежується щодо пригнічених і маргінальних суспільних груп, зокрема й щодо жінок. К. Мілет у “Сексуальній політиці” аналізує відбиття патріархатних стосунків у літературі на прикладах Мілера, Сартра і Жене. Тексти останнього відбивають здебільшого гомосексуальний досвід. Якраз цей матеріал виявився для Мілет добрим, щоб показати, що коїтус не є власне фізіологічним, фізичним актом: він втілює в собі коди соціальності. Одною з основних функцій соціальних кодів традиційної культури є функція влади. Сексуальні політики, сексуальні практики – це способи структурувати людські стосунки так, що один суб’єкт дістає змогу контролювати іншого. Саме дію таких політик Мілет вважає основною в процесі традиційної соціалізації жінок.

Загалом концепції радикального фемінізму вирізняються двома прикметними для філософії постструктуралізму методологічними засадами: по-перше, аналізом явища влади на мікрорівнях людського буття, тобто на рівні неусвідомлених установок культури; по-друге, пошуком нових пізнавальних і виражальних засобів та способів мислення, протилежних засадам класичної свідомості.

З-поміж французьких теоретиків останніх десятиліть чи не найбільшу цікавість викликає творчість Ю. Крістеві. 1974 р. вона опублікувала книжку “Китайські жінки”, де розглянула проблеми фемінності й материнства, способи втілення їх у традиційній західній культурі. Найвідоміші її пізніші книжки – “Полілог” (1977), “Історії любові” (1983), “Чужинці щодо себе” (1988). Крістевій близькі (до речі, Крістевій і Бахтін) феміністські ідеї перегляду

наявних у традиційних західних суспільствах монолітних структур влади й культури, а також феміністські зусилля щодо політизації всієї системи людських відносин, зокрема й приватних стосунків і всього комплексу культурних взаємин та відношень. У своєму есеї “Від Ітаки до Нью-Йорка” (1974) Крістева через аналіз феномена “істеричного” вказує на роздвоєність проявів феміністського руху. Крістева, як і Гелен Сіксу, трактує “істеричне” як розрив між, з одного боку, невербальною субстанцією тілесності (для означення якої вона використовує термін “насолода” в його лаканівському трактуванні, з наголошенням сексуальних конотацій) і, з іншого боку, вимогами символічного Закону. Закон тут виступає як сукупність культурних вимог і соціокультурних табу щодо жінки. Поняття “істеричного” в Крістевій постає типом дискурсу, спрямованого на розхитування будь-яких традиційних дискурсивних форм і на руйнування чи принаймні послаблення тиску граматичних і синтаксичних законів мови. Така ситуація боротьби мови проти самої себе видається Крістевій прогресивною і багатообіцяльною стратегією письма. Зачіпаючи проблему “жіночої ідентичності”, вона розгортає свою теорію суб’єкта мови. Крістева намагається проаналізувати історично встановлену систему оцінювання категорії “жіночності”. Вона розглядає процес приниження жінки як вилучення й заперечення категорії іншого. В “Історіях любові” Крістева, інтерпретуючи світові сюжети про любов, наголошує на значенні ідеалізації для виокремлення суб’єкта в мові. У неї завжди йдеться про розщепленого, роздвоєного суб’єкта. На перший план у структурі суб’єктивності Юлія Крістева висуває стосунки матері й дитини. Це така єдність тіл, яку не можна досягнути через логічне осмислення. Материнська мова жінки, що тримає на руках дитину, є мовою тіла й емоцій, мовою насолоди, щодо якої символічний порядок культури здебільшого виконує функцію цензури. У раціоналізованій мові традиційної культури материнське задоволення можна потрактувати, за Крістєвою, лише через фалічну функцію. (Тут йдеться про фрейдистські, зокрема, концепції.) Мова традиційної культури, її символічні коди не можуть передати інтенсивність чуттєвого переживання в стосунках матері/дитини.

Ці колізії розгорнуті Крістєвою в есеї “Stabat Mater”. Крістєва завжди наголошує, що легітимізація феномена жіночого в культурі сприятиме плюралізації мислення в усіх культурних практиках.

Американська феміністична критика представлена насамперед іменами Сандри Гілберт і Сюзан Губар та, звичайно ж, Елейн Шовалтер. У монументальній книжці Гілберт і Губар “Божевільна жінка на горищі” (1979), яка була спробою феміністичного трактування історії англійської літератури, стверджувалося, що провідні жінки-письменниці, починаючи від Джейн Остін, здобулися на питома жіноче письмо, заговорили жіночими голосами, застаючись при цьому роздвоєними. Вони не виходили за межі подвійних стандартів, водночас і приймаючи, й руйнуючи патріархальні стереотипи художності, стилю тощо. Стереотипи жінки як ангела в домі, або, з іншого боку, монстра, відьми, “божевільної на горищі” і приймалися, й деконструювалися. Гілберт і Губар все ж наголошують на обмеженні свободи жінки-авторки, особливо у ХІХ столітті. На їхню думку, жінку-авторку слід вважати жертвою “породженої патріархатом фабули”, тобто, іншими словами, всіх тих сюжетних схем і умовностей, які пропонує домінуюча мистецька традиція. Згадаймо тут, до речі, В. Вулф з її твердженням, що чи не найбільша складність для жінки, яка взялася за перо, – це брак традиції жіночого письма. Жіноча література опиняється поза канонам. Монографія Е. Шовалтер “Їхня власна література” (“A Literature of Their Own”, 1977) одразу дістала визнання. З терплячістю археолога Шовалтер пробує відновити історію жіночої творчості. Багатьох авторок вона називає “схованими від історії”. Ця історія має показати специфіку відбору художнього матеріалу, психологічних та ідеологічних детермінант. Шовалтер вирізняє три стадії розвитку жіночої літератури та літературного фемінізму: імітація панівної традиції; протест проти цих стандартів і вартостей (супроводжуваний захистом прав і цінностей меншин, зокрема й вимогою автономності); врешті, відкриття самих себе, пошуки ідентичності, тепер уже незалежнені від іншого члена опозиції [11, 13]. Перелічені три етапи Шовалтер назвала відповідно: жіночний, феміністичний та жіночий.

Ще одне важливе розрізнення, зроблене Шовалтер, – це розрізнення термінів “феміністична критика” та “гінокритика”. Феміністична критика зосереджує свою увагу на жінці як читачці чоловічих текстів, вона “політична й полемічна” і має обмежені можливості для створення власного теоретичного, категоріального апарату й дослідницького інструментарію. Така критика досліджує значення сексуальних кодів, розглядає жінку – як знак в історичному та суспільному контекстах. Суспільна орієнтація феміністичної критики зумовлена, зокрема, значним впливом концепцій Сімони де Бовуар. Феміністичну критику часом порівнюють зі Старим заповітом – гнівним, викривальним, загрозливим, який обіцяє кару й відплату за вчинені переступи. Натомість гінокритику порівнюють з Новим заповітом, з доброю вістю Євангелія, з обіцянкою милосердя та спокою. Коли феміністична критика зосереджується на жінці-читачці чоловічої літератури, то гінокритика – на постаті жінки-письменниці, вона шукає підходи й засоби для аналізу жіночої літератури. Можна твердити, що засади гінокритики як пошуків специфіки жіночого письма, жіночого стилю виразно означила вже В. Вулф. У роботі “До феміністичної поетики” Шовалтер дає зразки феміністичного й гінокритичного підходів до тексту. Щодо першого аналізується знаменний роман англійського класика Томаса Гарді “Мер Кастербріджа”. Майкл Хенчард, у п’яній ненависті до всього на світі, намагається помститися за власні невдачі. Способом розриву/розрахунку з минулим для нього стає акт продажу дружини й маленької доньки на сільському базарі за п’ять гіней. Шовалтер цікавиться, що почуває, сприймаючи цю сцену, жінка-читач. В інтерпретації Гарді це радше відчайдушна спроба самоствердження, спроба повернути життя на інші колії. І, наголошує він, краще життя герої Гарді хоче збудувати, зовсім порвавши з жіночим світом, продавши дружину й дитину жіночої статі, тобто принизивши, знищивши жіноче як таке. Утопія бунтаря Хенчарда – це маскулінна утопія, куди не буде допущено жінок.

Одним з явищ, що визначили сутність європейського літературного модернізму кінця XIX – початку XX століття, була “війна ста-

тей”, тобто протистояння патріархальних і сучасних уявлень про місце й роль жінки та чоловіка в соціокультурних процесах, про біологічні й соціальні чинники гендерної ідентифікації. У культурі fin de siècle руйнувалися структури патріархальної родини, розхитувалися чи не всі ієрархії та моральні норми. Образ “нової жінки” став знаковим для модерністського мистецтва. Про нього говорили у зв’язку з творчістю Генрика Ібсена, Вірджинії Вулф, Олів Шрайнер і багатьох інших письменників. Ібсен, автор “Лялькового дому”, “Геди Габлер”, “Дикої качки”, чи не першим чутливо вловив цей важливий переворот у суспільних стосунках, які вже не визначалися патріархальною вторинністю жінки. Саме в цей час Леся Українка здійснює безпрецедентне, здається, навіть у контексті всього європейського модернізму перепрочитання основоположних культурно-філософських кодів, мотивів, світових сюжетів і міфологем з урахуванням жіночої перспективи, жіночої присутності в культурі. Оксана Забужко оцінила цю реінтерпретацію як “культурну революцію”: “Леся Українка (...) в корпусі своїх віршованих драм потрапила здійснити справдешню “культурну революцію”, “переписавши” серцевинну для європейської культури частину античної та юдейсько-християнської міфології таким робом, що кожен класичний сюжет постав оберненим із міфу патріархального на повноформатно-“жіночий”. Історія падіння Трої розгортається в неї довкола постаті Касандри – протагоністки однойменної драматичної поеми, і прочитується відтак як трагедія непочутого жіночого голосу; історія Христа постає віддзеркаленою в історіях двох його, зафіксованих Євангеліями, послідовниць – Міріам (правдоподібно Марії Магдалини) та Йогани, чії особисті драми кидають на постать обожнюваного ними Учителя цілком несподіване “апокрифічне” навітлення; нарешті в її версії Дон Жуана, дотепер унікальний для світового письменства, реверсія “гендерних ролей” сягає вже демонстративно-викличної, гранично вивершеної форми: архетипального спокусника побивають послідовно дві жінки, одна з яких – Долорес – звитяжить над його душею, друга – Донна Анна – над чоловічою силою... По суті, драматургія Лесі Українки є, власне, грандіозним

“перепрочитанням” європейської культурної історії з альтернативних позицій – з погляду “другої статі” [4].

Французький історик писав, що “образ нової жінки був поширений у Європі від Відня до Лондона, від Мюнхена й Гейдельберга до Брюсселя й Парижа” [10, 5]. “Сексуально незалежна Нова Жінка критикувала наполягання суспільства на заміжжі як єдиній запоруці повноцінного жіночого існування, – відзначала Е. Шовалтер. – В очах же загалу “політично Нова Жінка була анархічною постаттю, яка загрожувала перевернути світ з ніг на голову і опинитися зверху в дикому карнавалі соціального й сексуального хаосу” [12, 38].

На відміну від Парижа чи Мюнхена, в Києві й Львові поява нової жінки сприймалася менш апокаліптично. Адже непохитність патріархату в українському суспільстві видавалася куди очевиднішою, ніж у Західній Європі. Нові жінки Лесі Українки, в силу того, що вони зодягнені в історичні костюми, zostалися майже не поміченими. Ольга Кобилянська була ідеологічнішою й одвертішою, проте і в її новелах, як-от “Природа”, “Меланхолійний вальс”, “Некультурна”, феміністичний аспект лишився майже непрочитаним (або ж вони можуть бути зразком того, що деконструктивісти називають “misreading”, спотвореним прочитанням, коли критичне тлумачення демонструє лише позицію критика, його абсолютну позазнаходжуваність і глухоту щодо твору). Все ж здобутки сексуальної революції, яку зазвичай датують 1830 – 1930 рр., в українському літературному модернізмі драматично й розмаїто відбилися.

Конфлікт генерацій завжди усвідомлювався як колізія батьків/синів; мистецьку традицію витворювали переважно чоловіки, а отже, успадкування – чи відмова від спадщини – було чоловічою справою. На рубежі століть поступово витворюється жіноча мистецька традиція і конфлікт генерацій вже не є тільки протистоянням батьків/синів. Чи літературні “доньки” мусили покірно йти второваним *батьками* шляхом, чи могли тепер претендувати на питому материнський спадок? В кожному разі українські письменниці-модерністки, як це було і в інших європейських

літературах, прагнули означити специфіку жіночої творчості, жіночого письма, знайти авторитетних попередниць, на здобутки яких могли б взоруватися. Знаємо про захоплення Лесі Українки Марком Вовчком, про орієнтацію молодого Кобилянського на німецьку жіночу прозу тощо.

Жінки-письменниці, здається, часто гостріше відчували застійність літературного процесу й усієї духовної атмосфери (і це можна пояснити, крім всього іншого, ще й могутнішим впливом зужитої традиції на них, більшою залежністю, тіснішими рамками, в які завжди заганяє жінку патріархальне суспільство) – так само, як і необхідність ціннісної переорієнтації. Вони були частенько сміливіші й радикальніші за метрів-чоловіків, хоча на жінок сильніше тиснули патріархальні обмеження й табу. Окрім спільних для всіх проблем, пов'язаних з приналежністю до колоніальної культури, існували ще й дуже болючі колізії становища жінки-митця, яка не має навіть власної, вже виробленої, розмаїтої й гнучкої, художньої мови, для вираження *свого*, суто жіночого, емоційного й духовного досвіду. Їй поки що, як героїні Лесі Українки, “голосу не стане”, щоб сказати про окремішність, несхожість, автентичність жіночого світу й про власну “жіночу рацію”. “Бачите, – доводить Леся Українка в листі до Агатангела Кримського, – мужеська “рація” в погляді на деякі справи дуже однобока, тому ми доповнюємо її своєю “рацією”, може, теж однобокою, але тільки з них обох може вийти щось ціле і справедливе” [8, 150]. Поряд з видатними класиками, Лесею Українкою й Ольгою Кобилянською, привертає увагу досвід багатьох і багатьох їхніх менш відомих сучасниць. Жіночі, феміністичні проблеми стають на початку століття осердям не одної літературної, навіть і журнальної дискусії, обговорюються в найрізноманітніших аспектах. “Той факт, що саме дві жінки пробували зруйнувати панівну ідеологію у сфері культури, не здається випадковим. Так само не здається випадковим, що серед їхніх опонентів, серед тих, хто сприйняли модернізм, інтелектуалізм, європеїзм з пересторогою, упередженням чи повним запереченням, були майже виключно чоловіки” [7, 69]. В українському модернізмі “існує ще одна ключова опозиція –

жіночого й чоловічого, або феміністичного і патріархального, яку цілком ясно усвідомлювали всі учасники цього літературного дискурсу” [7, 69].

І наприкінці ХХ століття, на переломі культурних епох зацікавлення проблемами гендерної ідентичності, перегляд традиційних означень фемінного й маскулінного, увага до колізій сексуальності/невротичності, сексуальності/творчості тощо знову стали визначальними в культуротворчих процесах. Як і в попередньому *fin de siècle*, самі межі цих понять знову видаються невизначеними й розмитими, а звичні акценти – зміщеними. Згадані тенденції саме для української ситуації, можливо, слід вважати особливо актуальними й болючими з огляду на чергове “наздоганяння” інтелектуальних стандартів, від яких довго були відлученими: адже радянська ментальність законсервувала патріархальні цінності й уявлення ХІХ століття.

В українській літературі зосередженість на душі/духовності здебільшого означала майже цілковиту негацію проблем статі, тілесності. Вона була не просто нецікавою, але й чимось аморальним, низьким, непристойним. Спроби модерністів нагадати, що найшляхетніша душа є таки втіленою, і тут, на землі, людям, а не “райським духам”, забуття тілесних потреб приносить, як висловлюється одна з героїнь “Камінного господаря” Лесі Українки, “пекельну муку”; спроби, до яких услід за Лесею вдаються Коцюбинський (чи не найпронизливіше в новелі “Що записано в книгу життя”, як і в “Тінях забутих предків”), Кобилянська, Підмогильний (нагадуючи в “Місті”, що межі людської свободи конституюються вже самою наявністю тіла з його власними потребами), не змогли кардинально змінити дискурс. Українська література й тут, відкинувши здобутки модернізму, не контактуючи з західноєвропейським досвідом, де в ХХ столітті ці проблеми безбоязно інтерпретували, й надалі зображала переважно безтілесних і безстатевих персонажів. Аскетизм же зазвичай притлумлював чи навіть нищив творче начало. Зачепивши всі ці нестравні та обурливі, з погляду цнотливих українських реціпієнтів, питань, гендерна критика (зрозуміло, не лише вона, наприкінці 90-х років ХХ сторіччя з’явилися вже й цікаві спроби залучен-



ня інших методологій, зокрема психоаналізу, герменевтики) суттєво розширила межі інтелектуального, філософського пошуку, принаймні частково ввела українське письменство в дискурсивне поле європейської рецепції. Застосовуючи гендерні підходи, сучасні літературознавці змогли по-новому тлумачити багатьох чільних класиків нашого письменства.

Поставивши в свій обшир бачення статтю як тілесність, статтю як отой-таки ноумен душі-феномена, сучасні дослідники піднесли й проблему розрізнення жіночого та чоловічого досвіду, жіночих і чоловічих цінностей, врешті, жіночого й чоловічого письма. Серед вартісних і цікавих відкриттів у нашому літературознавстві рубежу ХХ – ХХІ віків означені проблеми, розрізнення й опозиції були, як на мене, дуже значущими.

В українському соцреалістичному письменстві 1930-х–70-х років було дуже мало жінок-авторок. Загалом жіночі голоси не вирізнялися так помітно і яскраво, як у першій третині ХХ віку. Можливо, не в останню чергу тому, що соцреалізм апіорі мав зосереджуватися на громадському, колективному, ідеологічному, і приватність, у яку жінки таки заглиблені більше, радянське мистецтво не надто цікавила. Натомість література 1980-х–90-х розвивалася в атмосфері мало не запаморочення від свободи, від зняття донедавна могутніх заборон і табу. Часто не надто глибокі сюжетні колізії охоче оздоблюють невибагливою еротикою, сценами насильства (якого, зрештою, не бракувало і в соцреалізмі), демонстрація брутальної маскулінності стає прикметною рисою деяких чоловічих текстів. “Якщо порівнювати твори чоловіків і жінок, – писала Соломія Павличко, – то дисбаланс зображень і уявлень одне про одного і взаємне невдоволення одне одним видадуться очевидними. Більше того, можна сказати, що в українській літературі вже декілька років точиться невидима з першого погляду боротьба або війна статей” [6]. Це справді так, і дисбаланс уявлень просто не міг не виникнути, бо жінки надто довго про себе й свої претензії до світу говорити не наважувалися, – або ж їх не хотіли почути. Зацікавлення правдою, сказаною жінками-авторками про самих себе, хоч ця правда довго й вида-

валася надто маленькою, непотрібною, “мурашиною”, в кожному разі краще за втішання міфами й ілюзіями.

Одним з найбільших літературних скандалів нинішнього українського fin de siècle стала поява роману Оксани Забужко “Польові дослідження з українського сексу”. Скандал був добре спланований і зрежисований авторкою, котра не без задоволення руйнувала пороги й горизонти читацьких сподівань. Роман називали “першою послідовною спробою української літературної відвертості” (В. Скуратівський). Авторку закономірно звинуватили в руйнуванні – не мало й не багато – суспільної моралі, в знищенні німбу святості навколо образу української жінки.

Агресивність героїні роману не безпричинна, варто задуматися, хто й що її провокує. Оповідачка чи не повсякчас бачить перед собою отого імпліцитного опонента, майбутнього критика, якого нічим не зрушити з єдино правильної позиції захисника одвічної патріархальної моралі. Як на мене, ця іноді навіть надрична полемічність, ця завчасна готовність відбивати майбутні удари, це намагання віднайти чи спроектувати власне жіночу світобудову – все це було необхідним для того означеного критиками прориву, для увиразнення літературного скандалу, без якого феміністична проблематика й не могла увійти в цнотливу українську культуру.

У наступних повістях Оксани Забужко, і в “Дівчатках”, і в “Казці про калинову сопілку”, міняється, зокрема, концепція адресата. Мабуть, він тепер уявляється більше здатним до розуміння чи принаймні до нормальної рефлексії, авторське ж завдання також не обмежується необхідністю будь-що проламати незрушний мур упереджень і присудів.

Схоже, українські авторки вже можуть перестати зважати на неунікного грізного опонента, який відлучить їх від української літератури і від усіх національних традицій. (Акт відлучення пробували вчиняти й над Ольгою Кобилянською, і над Оксаною Забужко. Натомість творчість Лесі Українки довелося старанно препарувати, замовчуючи все небажане й спримітивізовуючи незрозуміле, аби вона в прокрустові рамки національної традиції таки вмістилася.)

Модернізація кінця ХХ століття була рішучішою, ніж переорієнтація, здійснювана сто років тому. І модернішим тут постає не так автор (ранні модерністи кінця ХІХ віку були часом досить радикальними), як реципієнт, критик і читач. Хоча не бракує безглузких тлумачень і закликів до реставрації Богом даної підлеглості одної статі іншій, але загалом гендер став авторитетним складником українського літературного дискурсу.

Важливо те, що використання нових інтерпретаційних підходів, зокрема й гендерного аналізу, одразу ж руйнує незрушне, здавалося б, традиційне бачення української літератури як насамперед соціально заангажованої, демократичної, народної, поставленої на службу святій справі просвіти й визволення уярмлених мас. Цей демократизм понад півтора століття був для багатьох візитною карткою української культури. Проте досвід нашого письменства ХХ віку вже не вкладається у якісь однозначні означення. Маємо міцну традицію, а отже, й матеріал для самопізнання. Модернізація 1990-х починалася не в останню чергу з вивчення досвіду попереднього *fin de siècle*, з перепрочитання модернізму й осягнення тягlosti певних тенденцій – попри неминучі розриви й несприятливі обставини. Жінка-авторка і жінка-читачка (як адресант і реципієнт художнього тексту) уже не є маргінальними постатями культурних процесів. На цьому складному рубежі віків якраз осмислення гендерних аспектів нашої культури немало послугували її очевидній модернізації.

**Використана література:**

1. Бовеншен З. Имагинированное женское начало // Немецкое философское литературоведение наших дней. – СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 2001.
2. Бовуар С. де Друга статья: У 2-х томах. – К.: Основи, 1994. – Т.1.
3. Вулф В. Власний простір. – К.: Альтернативи, 1999.
4. Забужко О. Жінка-автор у колоніальній культурі // Хроніки від Фортінбраса. – К.: Факт, 1999.
5. Мілет, Кейт. Сексуальна політика. – К.: Основи, 1998.
6. Павличко С. Виклик стереотипам: нові жіночі голоси в сучасній українській літературі // Фемінізм. – К.: Основи, 2002.
7. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К.: Либідь, 1997.
8. Українка Леся. Зібр. тв.: У 12 т. – К.: Наукова думка, 1979. – Т 12.
9. Kolodny A. Dancing Through The Minefield. The New Feminist Criticism. – London, Virago Press, 1993.
10. Perrot M. The New Eve and the Old Adam: Changes in French Women's Conditions at the Turn of the Century. In: Behind the Lines: Gender and the Two World Wars. – New Haven: Yale Univ. Press, 1987.
11. Showalter E. A Literacy of their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing. – Princeton, 1977.
12. Showalter E. Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siecle. – London, Virago Press, 1996.