

ДЕРЖАВНИЙ ВИЩИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ЗАКЛАД
«ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ»
МІНІСТЕРСТВА ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

ГЕНДЕРНІ СТУДІЇ В ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

Рекомендовано
Міністерством освіти
і науки України
як навчальний посібник
для студентів
вищих навчальних закладів

Запоріжжя
2008

УДК 82. 091 – 055. 2

ББК Ш 5 (0) я 4

Г 34

Рецензенти:

Доктор філологічних наук, професор
Запорізького державного медичного університету

О.Д. Турган

Доктор філологічних наук, професор
Бердянського державного педагогічного університету

В.А. Зарва

Доктор філологічних наук, професор
Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов

С.О. Кочетова

Рекомендовано Міністерством освіти і науки України
як навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів
Лист № 1.4/18-Г-1547 від 3.07.08

Г 34 Гендерні студії в літературознавстві: Навчальний посібник/
За ред. В.Л. Погребної. – Запоріжжя: Запорізький національний
університет, 2008. – 218 с.
ISBN 978-966-599-264-6

Мета навчального посібника «Гендерні студії в літературознавстві» – ознайомлення студентів з основами гендерних знань. Він допоможе студентам зорієнтуватися в особливостях гендерного наукового напрямку, визначити проблеми й перспективи гендерних літературознавчих досліджень, застосовувати гендерний підхід у вивченні літературних текстів.

Змістове наповнення посібника структурується за модульною системою (пропонуються лекції, плани колоквіумів, перелік завдань для самостійної та індивідуальної роботи, списки рекомендованої літератури, словник спеціальних термінів).

Для магістрів спеціальностей 8.030501 «Українська мова і література», 8. 030502 «Російська мова та література» філологічних факультетів університетів, а також усіх, хто цікавиться проблемами гендеру, фемінізму, жіночої творчості.

УДК 82. 091 – 055. 2

ББК Ш 5 (0) я 4

ISBN 978-966-599-264-6

© Запорізький національний університет, 2008

ЗМІСТ

Вступ	5
1. Теоретико-методологічні засади гендерних студій у літературознавстві..	7
2. Гендерні особливості фольклору «країни козаків».....	21
3. Специфіка початкового етапу російськомовної жіночої літератури (XVIII – перші десятиліття XIX століття).....	32
4. Становлення гендерної свідомості у творчості С.І. Смирнової-Сазонової.....	43
5. Проблеми фемінізму в житті і творчості Марка Вовчка.....	59
6. «Жіночий світ» у романістиці Н.Д. Хвощинської.....	67
7. Тип «нової жінки» у творчості О. Шапір і О. Кобилянської: зовнішні і внутрішні орієнтири для моделювання «модерної жіночості».....	74
8. Світ гендерних репрезентацій у автобіографічній повісті Уляни Кравченко «Хризантеми».....	84
9. Феміністична спрямованість преси Наддніпрянської України перших десятиліть XX століття.....	99
10. Повість Миколи Хвильового «Сентиментальна історія». Гендерний аспект.....	106
11. Гендерний аспект романів Емми Андіївської.....	113
12. Становлення жіночої суб'єктивності в прозі українських письменниць 90-х років XX століття.....	120
13. Гендерні моделі ідентифікації в поезії О. Галети, М. Кіановської, М. Савки.....	128
14. Збірки жіночої прози в пострадянській російській культурі.....	136
Колоквіум 1. Обрії гендерних досліджень і феміністської критики: від витоків до сьогодення	154
Колоквіум 2. Гендерна модель світу у творчості українських і російських письменниць другої половини XIX – перших десятиліть XX століття.....	158
Колоквіум 3. Творчість Лесі Українки та О. Кобилянської: український досвід феміністичної інтерпретації	164
Колоквіум 4. Жіноча проза «срібного століття»: проблематика й поетика (З. Гіппіус, Л. Зінов'єва-Аннібал, О. Міре, А. Мар).....	166
Колоквіум 5. Теми творчості, кохання й материнства в російській жіночій поезії кінця XIX – початку XX століття (Г. Ахматова, М. Цветаєва, М. Лохвицька).....	177
Творчі роботи студентів (індивідуальні завдання) Російська жіноча література радянського періоду.....	188
Колоквіум 6. Жіноча проза українських письменниць 90-х років XX століття.....	202
Колоквіум 7. Сучасна російська жіноча проза як літературно-естетичний феномен (творчість Л. Улицької, Л. Петрушевської, Т. Толстої).....	206
Термінологічний словник	213

Автори навчального посібника «Гендерні студії в літературознавстві»

Клименко Н.О. – аспірант, Запорізький національний університет (автор розділів: «Тип «нової жінки» у творчості О. Шاپіра і О. Кобилянської: зовнішні і внутрішні орієнтири для моделювання «модерної жіночості», «Жіноча проза «срібного століття»: проблематика й поетика (З. Гіппіус, Л. Зінов'єва-Аннібал, О. Міре, А. Мар)», «Теми творчості, кохання й материнства в російській жіночій поезії кінця XIX – початку XX століття (Г. Ахматова, М. Цвєтєва, М. Лохвицька)», «Російська жіноча література радянського періоду»).

Кравченко Я.П. – кандидат філологічних наук, Запорізький національний університет (автор розділів: «Становлення гендерної свідомості у творчості С.І. Смирнової–Сазонової», «Творчість Лесі Українки та О. Кобилянської: український досвід феміністичної інтерпретації», «Сучасна російська жіноча проза як літературно-естетичний феномен (творчість Л. Улицької, Л. Петрушевської, Т. Толстої)»).

Лебединцева Н.М. – кандидат філологічних наук, Миколаївський державний гуманітарний університет ім. Петра Могили (автор розділу «Гендерні моделі ідентифікації в поезії О. Галети, М. Кіановської, М. Савки»).

Павленко І.Я. кандидат філологічних наук, Запорізький національний університет (автор розділу «Гендерні особливості фольклору «країни козаків»).

Погребна В.Л. – доктор філологічних наук, Запорізький національний університет (автор розділів: «Проблеми фемінізму в житті і творчості Марка Вовчка», «Жіночий світ» у романістиці Н.Д. Хвощинської», «Обрії гендерних досліджень і феміністської критики: від витоків до сьогодення», «Гендерна модель світу у творчості українських і російських письменниць другої половини XIX – перших десятиліть XX століття», «Термінологічний словник»).

Пода О.Ю. – кандидат філологічних наук, докторант, Київський національний університет ім. Тараса Шевченка (автор розділів: «Світ гендерних репрезентацій у автобіографічній повісті Уляни Кравченко «Хризантеми», «Феміністична спрямованість преси Наддніпрянської України перших десятиліть XX століття», «Обрії гендерних досліджень і феміністської критики: від витоків до сьогодення», «Гендерна модель світу у творчості українських і російських письменниць другої половини XIX – перших десятиліть XX століття», «Термінологічний словник»).

Смерек О.С. – кандидат філологічних наук, Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (автор розділу «Гендерний аспект романів Емми Андіївської»).

Улюра Г.А. – кандидат філологічних наук, Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України (автор розділів: «Теоретико–методологічні засади гендерних студій у літературознавстві», «Специфіка початкового етапу російськомовної жіночої літератури (XVIII – перші десятиліття XIX ст.)», «Збірки жіночої прози в пострадянській російській культурі (до проблеми легітимації жіночого тексту)»).

Філоненко С.О. – кандидат філологічних наук, Інститут філології, Бердянський державний педагогічний університет (автор розділів: «Становлення жіночої суб'єктивності в прозі українських письменниць 90-х років XX століття», «Жіноча проза українських письменниць 90-х років XX століття»).

Хом'як Т.В. – кандидат філологічних наук, Запорізький національний університет (автор розділу «Повість Миколи Хвильового «Сентиментальна історія». Гендерний аспект»).

Циховська Е.Д. – кандидат філологічних наук, Інститут філології, Бердянський державний педагогічний університет (автор розділів: «Тип «нової жінки» у творчості О. Шاپіра і О. Кобилянської: зовнішні і внутрішні орієнтири для моделювання «модерної жіночості», «Жіноча проза «срібного століття»: проблематика й поетика (З. Гіппіус, Л. Зінов'єва-Аннібал, О. Міре, А. Мар)»).

ВСТУП

Гендерні дослідження – новий науковий напрямок, що знаходиться на межі багатьох наук. У центрі його уваги – соціальні, культурні, мовні та інші фактори, що визначають поведінку чоловіків і жінок залежно від їх уявлень не тільки про свою біологічну стать (sex), але й про гендер (gender) – стать соціокультурну. Якщо біологічна стать створюється природою, то гендерні відмінності моделюються суспільством. Гендерні дослідження – це новий крок у осмисленні природи людської особистості, жіночого й чоловічого начала.

Останнім часом інформаційне поле гендерних досліджень значно розширилося: в Україні плідно функціонують гендерні центри, лабораторії. Гендерна проблематика є змістовою домінантою багатьох конференцій, симпозіумів, круглих столів, презентацій і виставок. Наприкінці ХХ – у першому десятилітті ХХІ століття в Україні було надруковано чимало робіт, присвячених проблемам гендеру, історії і теорії фемінізму.

Гендерна методологія є новим, перспективним напрямком у науці, який набув певного визнання в академічній та освітній сферах. З 2001 року в Запорізькому національному університеті для студентів спеціальностей «українська мова та література», «російська мова та література» читається спецкурс «Гендерні студії в літературознавстві», мета якого – ознайомлення студентів з основами гендерних знань; формування в них егалітарного мислення, подолання гендерних стереотипів; аналіз особливостей змісту й поетики творів російської та української художньої літератури ХІХ – початку ХХІ століття, в яких порушуються проблеми гендеру й міжстатевих відносин.

Сподіваємось, що навчальний посібник «Гендерні студії в літературознавстві», зацікавить не тільки літературознавців України, а й учених інших країн, оскільки аналізоване явище має загальнолюдський характер; недарма гендерні дослідження проводяться в усіх цивілізованих країнах, вони є органічною складовою гуманітарних пошуків науковців країн, які входять до Болонського процесу.

Гендерний підхід у вивченні історії літератури виконує корегуючу функцію, оскільки, виявляючи недостатність і недосконалість традиційних підходів, по-перше, реконструює інтерпретаційні стереотипи, що склалися раніше, змушує по-новому побачити художні тексти, у тому числі й широко відомі; і, по-друге, стимулює увагу до літературної творчості жінок.

Використання гендерного підходу у вивченні історії літератури ХVІІІ-ХХІ століть дозволить не тільки виявити механізми маргіналізації жіночої творчості, але й стане поштовхом формування нової системи координат і надасть підстави для того, щоб відмовитись від розгляду жіночої творчості з точки зору традиційних, заданих «чоловічим» літературним каноном критеріїв. Зміни ж по відношенню до жіночої творчості можуть стати одним з факторів нового усвідомлення історико-літературного процесу в цілому.

Навчальний посібник «Гендерні студії в літературознавстві» допоможе студентам зорієнтуватися в особливостях гендерного наукового напрямку,

визначити проблеми й перспективи гендерних літературознавчих досліджень, застосовувати гендерний підхід у вивченні літературних текстів.

Вихід цього посібника – своєрідна відповідь на нагальну потребу демократичного суспільства оволодіти новими гуманітарними знаннями, новаторська спроба аналізу жіночого самобачення крізь призму літератури.

Змістове наповнення посібника структурується за модульною системою (пропонуються лекції, плани колоквиумів, перелік завдань для самостійної та індивідуальної роботи, списки рекомендованої літератури, словник спеціальних термінів).

Науковий посібник **присвячується** світлій пам'яті **Ніни Євгеніївни Крутикової**, доктора філологічних наук, професора, члена-кореспондента НАНУ, яка одна з перших в російському та українському літературознавстві звернулася до вивчення творчості жінок-письменниць.

1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ГЕНДЕРНИХ СТУДІЙ У ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

Теоретичні засади гендерних студій у сучасній гуманітаристиці – явища вельми різнобарвного – визначає кілька принципових моментів, а саме: увага до проблем жінок, гендеру і влади, а також пошук теорій і методологій, спроможних запропонувати альтернативні способи знання. Дослідники, які використовують гендер як категорію аналізу, виходять з того, що крім біологічних відмінностей між людьми (на позначення яких використовують слово «стать») існує розділення їхніх соціальних ролей, форм діяльності, розбіжностей у емоційних реакціях і поведінці; а наші уявлення про «правильне жіноче» і «правильне чоловіче» – більш ніж умовне, а, точніше, – культурно й соціально обумовлене. Гендер як соціальна стать позначає сукупність певних культурних норм, які має виконувати людина, залежно від того, до якої статі вона належить; і, зрештою, саме ці соціокультурні приписи визначають специфіку поведінки й психології жінок і чоловіків. Наразі йдеться про систему розбіжностей і відносин між чоловіками та жінками, в якій чоловіки майже завжди знаходяться в домінуючій/владній позиції. Словом «гендер» позначають багаторівневий складний процес формування розбіжностей чоловічих і жіночих соціокультурних ролей і, власне, результат цього процесу, важливим елементом якого є протиставлення «чоловічого» та «жіночого» і підпорядкування «жіночого» «чоловічому». Звичайно, не варто забувати, що гендер – лише один з можливих «критеріїв» розбіжностей. Погляд з позиції статі повністю не охоплює раси чи етнічності, віку чи сексуальності (так само, як і раса, етнічність чи клас, гендер є інституалізованим соціальним і культурним статусом). Але обмеження наших уявлень про різницю між статями не дасть нам можливості побачити складні владні відносини, якими марковані будь-які стосунки розбіжностей. За таких умов репрезентація культурного жіночого (тобто такого, що в традиційній культурі означене як другорядне чи табуйоване) розглядається як політичний акт: феміністська теорія базується на тому, що саме «говоріння» жінки «своїм голосом» відчутно модифікує патріархатні¹ механізми репрезентації. Історико-літературного вивчення текстів, написаних жінками, чи традиційного аналізу «жіночих образів» класичної літератури тут, вочевидь, замало, адже йдеться про перегляд ідеологічних настанов, котрі формують і визначають літературу як вид мистецтва. Чим зумовлена «відсутність» жінки в літературі, яка виявляється наразі й у царині репрезентації, і в царині рецепції? Що відбувається, коли ми звертаємо увагу на гендерні аспекти чоловічої і жіночої саморепрезентації, підсилюємо й акцентуємо їх, «зачитуємося гендером», за словами знаної фемінологині Ненсі Міллер [11]? Гендерний підхід у вивченні літератури на сьогодні (який наразі набуває форми заглибленого читання) є явищем інструментальним; таким, що корегує традиційний (насамперед

¹ Варто звернути увагу на розбіжність понять «патріархальний» і «патріархатний». Патріархальний – такий, який відповідає старим традиціям; як у старовину, певним чином – застарілий. Патріархатний – той, що стосується патріархату як певного родового і суспільного ладу, який характеризується пануванням чоловіка (а точніше – домінуванням постаті та образу батька). У гендерних студіях вживання граматично неправильної форми «патріархатний» акцентує історично обумовлений принцип архаїчної організації суспільства, в якому зафіксованим є регламентація певних (нерівних) статево-рольових відносин.

професійний) погляд на красну писемність: з одного боку, він артикулює проблему жіночого авторства, з іншого – провокує ідеологічне «перечитання» класичних текстів.

Американська дослідниця Елейн Шовалтер, говорячи про літературознавчі дослідження крізь призму гендеру, обстоює виділення двох методологічних гілок (власне, міркуючи при цьому про методики аналізу художнього тексту): гінокритики і феміністської критики. Феміністська критика, на думку дослідниці, зосереджує свою увагу на жінці як читачці «чоловічих» текстів, розглядає образи-стереотипи жінок у літературі, а, отже, теоретичні можливості такого напрямку є обмеженими. Шовалтер пише: «Ця підбадьорлива зустріч з літературою (...) є, по суті, способом інтерпретації, одним з багатьох, які будуть дозволені та введені у будь-чий складний текст» [36, 682]. Між тим, не можна не відзначити те, що можливість альтернативного прочитання класичних текстів виявляє великий потенціал для читача, що чинить опір. Звертаючи увагу на узвичаєні ще з часів шкільного літературного аналізу «жіночі образи», ми звично оперуємо щодо них визначеннями «жіночна», «емансипована», «добропорядна», «розпутна», «жертвна» і таке інше, мало коли усвідомлюючи, яке саме змістовне навантаження несуть ці ад'єктиви в кожному конкретному випадку. Англійський культуролог Гризельда Поллок, наприклад, взагалі пропонує замінити поняття «жіночий образ» описовою конструкцією «жінка як означальне в ідеологічному дискурсі». Лише тоді, на думку дослідниці, можна буде побачити, як у різні часи різні значення (і які саме) приписувалися сумнозвісним «жіночим образам» [див.: 13; 28]. При такому дослідницькому підході «жіноче» набуває значення гендерного стереотипу, що конструюється способами маскуліно орієнтованих літературних практик.

У свою чергу становлення гінокритики знаменує перехід від ревізійністського прочитання «чоловічої» літератури до тривалого аналізу літератури, створеної жінками. Суто в межах гінокритики як методу, – наполягає Елейн Шовалтер, – можлива побудова нового, емансипованого від домінуючої ідеології жіночого дискурсу. А для цього треба відмовитися від простої адаптації патріархатних літературних теорій і критично переглянути (деконструювати) їх, помістивши на вершину такого наукового дискурсу жінку-авторку, жінку-творця нових текстуальних значень, котрі ґрунтуються на жіночому досвіді переживання статі. Різниця між гінокритикою і феміністською критикою пролягає, таким чином, по лінії активність-пасивність жіночого суб'єкту (ступені його об'єктивації). Феміністська критика залишається більш зосередженою на проблемі рецепції та інтерпретації, тоді як власне репрезентація є у сфері зацікавлень гінокритики. Акцентуація на проблемі жіночого авторства чи жіночого образу позначає коливання інтересу дослідника від зображення до зображувального. Наразі в межах гінокритики за аксіому береться різниця жіночого досвіду і різниця в жіночому досвіді і, таким чином, усе більше жінка як об'єкт дослідження заміняється гендером. Зокрема про це говорить відомий мистецтвознавець Лінда Ночлін у статті «Чому не маємо видатних жінок-художниць?», коли відзначає, що, «наполягаючи на інституціональних, тобто суспільних, а не індивідуальних, або частих передумовах художньої творчості, ми отримуємо дослідницьку модель потенційно широкого застосування» [12, 176].

Коли говорять про гендерні студії з літературознавства, зазвичай оперують категоріями «жіноча література», «жіноча проза», «жіноче/чоловіче (фемінне/маскулінне) письмо». Ці категорії є інструментарієм і об'єктом дослідження водночас, їхнє функціонування і трактування обумовлюють методологію наукової роботи (так само, як і власне категорії «гендер» чи «жіноча суб'єктність»), а також ілюструють безумовно значущий рух пізнання від гендеру до критики формації суб'єкта.

Жіноча література – це художні твори, написані жінками. Отже, жіноча література вміщає різні за стилем, жанром, видом, ступенем і мірою таланту та впливу на літературний процес тексти, котрі поєднані одним єдиним чинником – статтю автора (саме так: статтю, а не гендером). Подібне трактування поняття «жіноча література» деякою мірою збігається з дефініцією терміну «національна література» (ще більш проблемного за визначенням) як літератури, створеної на певній території певною мовою. І так само як не кожен твір будь-якої національної літератури слугує вираженню національної ідеї чи національного характеру, так і репрезентації жіночої суб'єктивності не є обов'язковим надзавданням будь-якого тексту в межах жіночої літератури. Поняття має більш історичний, ніж аналітичний характер. І в такому сенсі категорія, що мала на меті запобігти ситуації оцінки, натомість провокує її: як і будь-який критерій, за яким розрізняють людей і явища відповідно до їхніх групових органічних ознак (таких як, скажімо, раса чи вік), маркування того чи іншого феномену за ознакою статі містить у собі небезпеку дискримінації (і вульгаризації). Проблема із дефініцією поняття «жіноча література» полягає, зокрема, у тому, що тривалий час це словосполучення використовувалося (а подекуди використовується й сьогодні) як оціночна категорія. Відкриємо дужки: сама категорія «оцінка» апіорі вже містить у собі фалогоцентричну позицію того, хто має право на оцінку [див.: 26]. Така репрезентація суперечить самому визначенню жіночого письма і механізмам сприйняття жіночого тексту. І до розмови про це ми ще повернемося. Російська поетеса і письменниця Ніна Габріелян у відповідь на традиційні міркування про недоречність розрізнення літератури за «ознакою статі» іронізує: «Висловлювання на кшталт «не існує прози жіночої і чоловічої, а є талановита і не талановита» (що підозріло схоже на твердження типу «немає предметів чорних і білих, а є квадратні і круглі»), радше свідчать про перевагу однієї системи відліку над іншою, скажімо, про привілей горизонтальної системи перед вертикальною, ніж про те, що через існування вертикалі горизонтальної автоматично обертається на плід чиєїсь хворою уяви» [18, 103]. Отже, означення тексту як жіночого чи чоловічого не має на меті визначити його, тексту, художньо-естетичний рівень чи культурно-освітній рівень реальної/потенціальної його аудиторії. А йдеться, насамперед, про той спосіб, у який текст твориться, поширюється та функціонує. Натомість у межах «високого» літературознавства термін «жіноча література» є традиційною злодійською міткою, що її щедро використовують для позначення небажаних або просто незвичних-незрозумілих для Великої літератури текстів. «Коли чоловік пише про чоловіків, він пише про людське взагалі; коли жінка пише про жінку, вона творить жіночу літературу», – озвучує звичну критичну рецепцію жіночого твору французька письменниця Поль Констант [24]. І проблема тут глибша за пріоритет літератури

загальнолюдських проблем (саме цю категорію протиставляють жіночій літературі) над вузько-спеціально-тематичною словесністю. Коли міркують про шляхи, котрі ведуть жінку до літератури, зрештою все різноманіття індивідуальних уподобань і об'єктивних умов зводиться до двох пунктів: невідповідність текстуальних моделей світу внутрішньому досвіду жінки-читачки (життєвому, психологічному тощо) та спроба самоідентифікації за умов такого «замовчування» [див.: 22]. Зрозуміло, що подібна авторська стратегія за природою своєю є успішною лише як протест, якщо не виклик. Геніальна англійська письменниця Вірджинія Вульф (ім'я якої цілком справедливо пов'язують із другою хвилею фемінізму) писала: «Сьогодні чоловіки шоковані, коли жінка говорить про те, що вона відчуває. Але література, яка завжди опускає заслони, не є літературою. Усе, що ми маємо висловити, – розум і тіло, – це процес неймовірних труднощів і небезпек» [17, 72]. І в будь-якому випадку становлення жіночого тексту розглядається як акт політичний, що має на меті модифікувати існуючі патріархатні структури.

Формуванню поняття «жіноча література» ми багато чим зобов'язані власне феміністкам другої хвилі з її пафосом заперечення. Саме вони запровадили дискурс «не-рівності»: не прирівнювання жінки до чоловіка, не уподібнення жіночої і чоловічої культури було їхнім завданням, а виявлення та визнання інакшості жінки, особливості її творчості. Хвиля виданих на початку 1970-х років оригінальних творів, написаних жінками, закономірно порушила питання про жіночу літературу як певну художню цілісність. Натомість виникає потреба з'ясувати, чи існує зв'язок між творами різномовних, різноетнічних, розділених часом і простором авторок; і в чому саме цей зв'язок полягає. «Нас цікавить те, якими шляхами, відзначеними гендерною специфікою, самоусвідомлення жінки-письменниці трансливалося у літературну форму в декотрому місці в певний проміжок часу» [14, 12], – визначає своє дослідницьке завдання Елейн Шовалтер у передмові до «Їхньої власної літератури», одного з перших ґрунтовних систематизуючих досліджень з історії жіночої літератури. Автор вважає, що жінки розробили унікальну неперервну власну традицію; а жіноча (суб)культура в межах суспільства в цілому і, насамперед, комплекс жіночих текстів ілюструють єдність досліду і типу поведінки жінки, котра віднайшла нові засоби самовираження як протистояння домінуючому культурному/владному дискурсу. Отже, і жіночі твори почали вивчатися і створюватися, виходячи з потреби опису жінкою власного «не чоловічого» бачення світу. Проте саме на цьому рівні осмислення гендерної проблематики красної писемності авторки й дослідниці зіткнулися з відчутною проблемою рецепції жіночої літературної творчості.

Особливі засоби вираження специфічної суб'єктивності щодо феномену жіночої літератури відчутно звужує коло її читачів. Чоловіки, які не зацікавлені в жіночих типах світогляду чи механізмах тожсамості, не мають досвіду «роботи» з жіночим текстом, не є прихильними читачами творів, побудованих на жіночих кодах. «Ми читаємо добре і охоче те, що ми знаємо, як читати, і те, що ми вже знаємо, як читати залежить від того, що ми вже прочитали» [23, 837], – твердить феміністська критика. Натомість історично долею жінки, що пише, чия читацька група обмежена поняттям досвіду гендеру, став низький статус результатів жіночої творчості. Наразі тут активується проблема легітимності жіночої літератури у межах

Великого канону, а разом із тим механізмів канону щодо жіночої літератури і феміністичної теорії антиканону. Коли ми говоримо про канон, то зазвичай йдеться про комплекс зовнішніх по відношенню до художнього твору історичних обставин, суспільних відносин і власне історико-літературних процесів [див.: 27]. Основними функціями культурного канону за таких умов є, по-перше, узаконювання певних естетичних і етичних цінностей та, по-друге, формування ідентичності і визначення орієнтирів, умов, що сприяли елімінації жіночих творів з узвичаєного масиву текстів чимало, і відповідно до кожної національної літератури вони мають свої особливості. Літературознавці-гендеристи виділяють коло спільних репресивних рис щодо жіночої частини будь-якої національної літератури, і йдеться передусім про результат і вплив гендерних відносин (а отже, відносин влади), що сформувалися у модерному суспільстві. Серед інших найбільш поширених причин низької представленості жінок у Великому каноні називають: 1) практичні перепони для творчості авторок; 2) ірраціональне, ґрунтоване на певних владних інтересах, уявлення про жінку як про таку, що неспроможна творити повновартісні з точки зору естетики тексти; 3) невизнання написаного за рахунок сумнівів у авторстві; 4) зверхнє, глумливе ставлення до жіночої творчості як такої; 5) занижування значимості об'єктів зображення жіночого тексту як таких, що не ставлять інтерес чи цінність для магістрального напрямку актуальної літератури; 6) поширення негативних стереотипів щодо соціально активної жінки на репутацію й письменницький імідж конкретної авторки; 7) визнання не всієї творчості письменниці/поетки, а лише окремих аспектів її літературної діяльності; 8) моделювання для «жінки в каноні» ситуації культурної ізоляції; 9) і, нарешті, упущення та відсутність творчих традицій жіночої літератури [див.: 34]. «Поширені уявлення про стандартний канон великих творів були сформовані відповідно до ідеології, політичних інтересів і цінностей, підтриманих елітою й правлячим класом, до яких належали білі чоловіки-європейці, та, як результат, до канону увійшли переважно твори, котрі підносили расизм, патріархат, імперіалізм і маргіналізували, а то і зовсім виключали інтереси етнічних меншин, жінок, працівників, не-європейської цивілізації», – простежує історично складені механізми канону американський літературознавець Майер Говард Абрамс [1, 21]. Формування й перегляд канону відбиває виключно ідеологічну боротьбу, а не органічні естетичні перетворення. Соціальна основа і значущість канону очевидні оскільки безсумнівним є прагнення кожної соціокультурної групи (у тому числі і гендерної) декларувати ті чи інші інтереси, що слугують вираженню її – групи – статусу і «працюють» на підтримку її єдності. Процеси виробництва канону відтворюють більш-менш сталі структури соціально-політичної влади, формуючи в такий спосіб набір текстів не стільки репрезентативний, скільки ієрархічний. Простіше кажучи: формування культурного канону є невід'ємним від його ідеологічного присвоєння, а ключовим моментом каноноформування виступає перерозподіл влади. Критика вибіркового характеру канону (саме про це говорить Абрамс) ґрунтується на скасуванні культурної гегемонії європейської традиції, влади «білих мертвих чоловіків». Найактивнішими «руйнівниками канону» є представники гендерних і феміністських студій [див.: 2; 3; 6; 7]. Вони наполягають на протистоянні тому явищу, котре в західному літературознавстві прийнято називати «запізнюванням».

Сенс цього поняття зводиться до наступного: не має і ніколи не буде можливості скласти перелік значних творів, які можна було б прочитати протягом одного людського життя. А отже, те, що певний текст не увійшов у канон не свідчить про наявність чи відсутність у ньому якоїсь ознаки (скажімо, естетичної вартості). Міркуючи про механізми канону відомий літературознавець Гарольд Блум стверджував, що канонічні тексти принципово аполітичні, імморальні і призначені для індивідуального споживання. Відома феміністська критик Анет Колодни у своїй програмній щодо формування жіночої альтернативи статті «Танці на мінному полі» цитує висловлювання свого колеги з приводу виключення з канону авторів-жінок: «Коли б Кейт Шопен була дійсно варта того, щоб її читали, вона залишилася б в літературі так само, як Шекспір». Для нього, – міркує Колодни, – входження до канону позначало якість, і те, що Шопен до нього не входила, доводило лише те, що вона того не варта» [23, 829–830]. Так, ефект «запізнювання» щодо Великого культурного канону існує. Погоджуються, таким чином, феміністки. Але в цілеспрямованому виключенні з канону творів жінок-авторок є прозора тенденція, котру і треба подолати. Американський професор літератури Пол Лаутер наочно ілюструє результати подібного підходу до каноноформування: «Є живий зв'язок між суспільним визнанням такої письменниці, як Тоні Морісон, і необхідністю зрозуміти її попередниць – таких, як Френсіс Харпер, Нела Ларсен, Ен Петрі й Гвендолін Брукс; але ще більше – між творчими прагненнями цих письменниць і життєвим досвідом чорних жінок у американському суспільстві» [25, 76]. У такий спосіб при побудові альтернативного канону, про який говорять гендеристи, актуалізується поняття «виключенні інші» і відбувається його деконструкція. Насамперед треба заповнити лакуни в історії національних жіночих літератур, видати тексти забутих авторок, прочитати, дослідити, «перечитати» їх, проаналізувати їхній діалог з «домінуючою» культурою – зрештою вибудувати неперервну схему спадкоємності по відношенню до жіночого тексту як такого. Отже, етапами становлення альтернативного феміністичного канону є, по-перше, розширення узвичаєного масиву «взірцевих» творів за рахунок жіночої літератури, а, по-друге, ствердження значущості всіх артефактів культури. Саме так відбувається «розхитування» канону, а за ним – і омріяна відмова від самої ідеї культурних ієрархій. Саме таким є шлях, що запобігає песимістичній схемі ідентифікації жінки-авторки, яку відтворила, наприклад, Оксана Забужко: «Кожне нове покоління українських письменниць змушене мовби розпочинати заново конструювання свого літературного родоводу, навпомацки й наосліп, крок за кроком вишукуючи для себе в архівній тьмі затерті «рольові моделі» з рідномовної традиції» [21, 173–174]. Формування канону – процес темпоральний, циклічний та історичний: культурні уподобання сьогодення змінюють сприйняття культурного минулого і прогнозують майбутню шкалу цінностей. За таких умов творення жіночого антиканону – реальна культурна практика нового часу. Наразі важливим є аспект творення нової історії літератури, яка б враховувала традиції жіночої літератури, тісний соціокультурний зв'язок модерних авторок і їхніх попередниць, відповідність жіночого тексту повсякчасному досвіду його реципієнта. Вивчення традицій і механізмів творення жіночого тексту дозволить, зокрема, сформувати необхідне читачке середовище: створить читача, котрий знає традиції і контекст

жіночої літератури, а отже, не змушений повсякчас декодувати «чужий» культурний досвід.

І тут саме час спробувати відповісти на класичне питання феміністського критика Шошани Фельман: «Чи достатньо бути жінкою, щоб говорити як жінка» [5, 3].

Жіноча проза (та менш запитані сучасним літературознавством такі функціональні різновиди цього терміну, як «жіноча поезія» чи «жіноча драматургія») – не є жанровою категорією у звичному, скажімо, бахтінському чи ОПОЯЗівському розумінні жанру. Коли говорять про жіночу прозу, ідеться про визначення соціокультурного [див.: 29] та цілісного художньо-естетичного феномену, сутність якого полягає в створенні жінками-письменницями текстів, які мають на меті передати специфічне жіноче світосприйняття і репрезентувати (водночас і реабілітувати) жіночі культурні практики. І тут на часі стануть рефлексії вже згадуваної нами Вірджинії Вульф про те, що «твір жінки є завжди жіночим, він не може бути не жіночим, із найкращого боку він є жіночим, тільки проблема полягає у визначенні того, що ми розуміємо під жіночим» [цит. за: 36, 510]. А саме на усвідомленому й артикульованому визначенні (і наголошеними є тут обидва ад'єктиви) того, що ми власне розуміємо під жіночим в культурі, базується феномен жіночої прози. І саме в роботі з подібним текстом варто й необхідно говорити про аналіз твору з погляду конструювання гендеру. Гендер конструюється суспільством як певна соціальна і культурно-символічна модель жінки і чоловіка, відповідно до якої визначається їхній стан і статус у культурі та суспільстві. Якості, «притаманні» у такому контексті чоловікам (їх позначають терміном «маскулінні»), вважаються відправними, значущими і домінантними. Жіноче (фемінне) набуває ознак вторинного й підкореного. Гендерна система класичного і модерного типу – завжди асиметрична, сутністю конструювання гендеру за таких умов є полярність і протиставлення. Далєбі гендерна ідентичність складається з факторів психосексуального розвитку, процесу й результату навчання певним соціальним ролям та формування сексуальних уподобань. Американські соціологи Дон Зіммерман і Кендіс Вест стверджують: «Гендер твориться чоловіками і жінками, чия компетентність в якості членів суспільства є основою їхньої діяльності по конструюванню гендеру. Творення гендеру включає комплекс соціально контрольованих дій (щодо сприйняття, мікро політики та взаємодії), метою яких виступає вираження чоловічої і жіночої «природи» [32, 194]. Отже, гендер в якості соціального конструкту і соціального статусу – фундаментальна і постійна величина. Утім, для підтримки свого статусу члени суспільства мають весь час «відтворювати» гендер. Отже, гендер як процес має певний потенціал змін. Ідея «перетворення» гендеру стає провідною щодо феномену жіночої прози.

Коли заходить про жіночу прозу, ідеться – вельми умовно – про оповідь жінками про жінок і, таким чином, суб'єктом і об'єктом подібного твору є, за влучним визначенням Оксани Забужко, жінка як вона є. Отож, помилково при визначенні концепції жіночої прози брати за основу специфіку відбитого в жіночому тексті уявлення про культурне чоловіче (а часто-густо саме «відчужений» погляд на чоловіка називають ознакою жіночого тексту). Наразі зберігає свою актуальність твердження французької феміністської письменниці і дослідниці Монік Віттіг про

те, що «теорія та практика жіночності мусить фокусуватися на самих жінках, а не на їхніх відхиленнях від мужчин чи чоловічих уявлень про них» [15, 366]. Важливо: не процес пізнання Іншого як такого є визначним для жіночої прози, а самовизначення жінки в якості суб'єкту. Популярний пізньорадянський критик вдало уподібнює цю рису жіночої прози дитячій грі у луну: «Героїня встала б посередині землі і закричала: Я слабка. Я жінка і хочу любити! Хочу, щоб мене любили! І серце читачки відгукнеться: Били! І мене!» [35, 63]. Ідеться не лише про те, що читацька аудиторія жіночої прози – переважно жіноча аудиторія, а отже, вона спроможна артикулювати й реагувати на, скажімо так, досвід гендеру (детальніше про це ми поговоримо, коли аналізуватимемо феномен жіночого читання). Зокрема, маємо тут указівку на механізми репрезентації жіночої суб'єктності (і відповідні до них зображувальні засоби): а саме, неодмінним фактором конкурування жіночої ідентичності в тексті, який маркований як жіночий, є свідомо апеляція до внутрішнього жіночого досвіду.

Перш за все йдеться про тематичне навантаження жіночої прози. У центрі оповіді подібних творів опиняється родина, діти, хвороби, соціальні негаразди тощо – саме те, що становить побут жінки; а також і передусім тілесно і сексуально афектована, а отже, історично табуїзована тематика: вагітність, клімакс, менструація (зокрема менархе) сексуальне насильство, пологи, гвалт тощо – цей круг проблем прийнято називати «жіночими ініціаціями». Прерогативу тем сексуальності (в значенні переживання статі) і тілесності у жіночій прозі пояснюється тим, що жіночий досвід у культурних приписах (пост)традиційного суспільства є суголосним досвіду тілесному, а фактично: тотожній політикам тіла. Такий стан речей визначає американська дослідниця Барбара Гельдт, коли пише: «Сексуальна ідентичність і соціальна ідентичність функціонують як синоніми суто ідентичності» [8, 6]. Аналогічна природа славетного заклику «писати себе» філософ феміністської орієнтації Гелен Сіксу до жіночих авторок: «Жінка мусить писати саму себе: має писати про жінок і притягнути жінок до процесу писання. Від якого вони були відкинуті так само жорстко, як і від власного тіла, за тих же причин, за допомогою тих самих законів і з тією ж фатальною метою. Жінка мусить вкласти себе в текст – як у існуючий світ та людську історію – здійснивши самостійний рух» [31, 799]. У такий спосіб моделюється ситуація, коли тіло є об'єктом і разом із тим суб'єктом пізнання, але не підміняючи тим самим метафізичну ідею тілесності (духовний досвід тіла), а корелюючи із нею – ідеться про символізацію жіночого досвіду у категоріях тілесного. Наразі чітко простежується тенденція до десексуалізації, дееротизації, певною мірою, – до деестетизації жіночого тіла: недарма таким актуальними в жіночій прозі є мотиви болю, тілесного страждання.

Зрозуміло, що змістовий компонент жіночої прози підпорядковує собі мовні засоби вираження і часопросторові моделі наративу. Щодо часопросторових характеристик жіночої прози, то до розряду формальних ознак такого твору належить зміна традиційних оповідних хронотопів (у бахтінському значенні поняття). Тут: введення нових «міць дії» (як то пологове відділення, жіноча лікарняна палата, жіноча в'язниця, кухня, а у (пост)радянських текстах ще й комунальна кухня і таке інше); домінування мотивів викривленого, транзитного із запозиченого простору (несвобода наразі трактується як обмеження простору, в

якому існує індивід); модифікація традиційних співвідношень образів домівки й зовнішнього світу, в яких провідними стають мотиви переслідування і насильства тощо. Мовні засоби жіночої прози тісно пов'язані із домінуючим тут дискурсом автобіографічності. Жіночий текст, котрий «усвідомлює» себе як жіночий, а отже, незалежно від жанру, форми та стилю апелює до внутрішнього жіночого досвіду в такому сенсі завжди є автобіографічним. Більш того: репрезентативним механізмом жіночої прози стає феномен сповіді як покаяння, а артикульоване «Я» виступає в ролі найбільш дієвої авторської проекції. Автобіографічне «Я» (навіть у «неповному» своєму стані) є дійсно непідробленим текстовим двійником реальної людини, а разом із тим і текстовою конструкцією, яка «говорить» сама за себе. Людина обирає зі свого минулого ті фрагменти досвіду, котрі на його думку є головними (константами) аспектами формування його/її особистості. Авторки жіночої прози, акцентуючи в якості особистісноформуючого на досвіді переживання статі, поставили під сумнів саму парадигму «взірцевих» життів, базованих на чоловічому досвіді, що їх пропонувала класична література. Для цього вони звернули на розбіжності між чоловічими і жіночими формами саморепрезентації, і, перш за все, запропонували такі літературі репрезентативні моделі, центральним елементом яких є жінка, що досягає гендерні імперативи у своєму особистісному розвитку. Саме це має на увазі і Оксана Забужко, говорячи про «автентичну і абсолютно самостійну жіночу прозу», «усе ж таки типологічно одностайну: лірико-монологічну, нутрянну, сюжетно нелінійну, всю у хитросплетінні асоціативних відгалужень» [21, 299]. Отже, маємо домінування его-орієнтованого типу оповіді і відповідну йому прерогативу жанрів ліричного монологу, сповіді, автобіографії тощо. Подібними авторськими «уподобаннями» часто пояснюють також збиткову емоційність і експансивність сповідання жіночої прози, а також нарочитий ліризм в якості її – жіночої прози – пафосно-стильової ознаки. Отже, утворюється оповідний модус, котрий набуває значення демонстрації гендерного способу ставлення до реальності. Наразі більш ніж показовими виступають мовні засоби самоідентифікації авторки/оповідачки жіночої прози, яка обирає зазвичай сповідання від першої особи; виділяють лінгвісти і деперсоналізацію, фрагментовану організацію оповіді як формальних ознак жіночої прози [див.: 19; 33].

Означені характеристики жіночої прози не можуть не спричинити перегляд комунікативних стратегій такого твору, а отже, і зміну традиційної стилістики. Звернення до внутрішнього жіночого досвіду структурує реальність так, що потенційна реципієнтка стає повноправною учасницею акта висловлювання та включається у текст з дозволу й на правах авторки. Комунікативна модель «Я – Вони» замінюється схемою «Вона – Вона», а точніше «Я – Я». Не випадково на змістовному рівні жіночої прози означувальним жіночого є включеність суб'єкта у відносини матері-дочки, жіночої дружби, (по)сестринства, доедипової родини (наприклад, бабусі-матері-дочки-онуки). Французька феміністка Люс Ірігарей назвала таку схему генеалогією жінки, відтворення якої потребує аналізу стосунків матері й дитини поза чоловічого авторитету і влади та адекватних репрезентацій, пов'язаних з цими стосунками аспектів тілесності та сексуальності. Межа між монологом і діалогом за умов такої комунікаційної моделі майже затирається, а ідею

романного діалогізму заступає підкреслена орієнтація на повідомлення плюс зовнішній алогізм висловлювання як дії. «Вона – Вона» – схема провокує і закріплює, у свою чергу, нелінійні, часто ігрові схеми письма. Виходячи з класичної опозиції мови виразної і мови раціональної, стиль жіночої прози, напевне, віднесемо до стратегій виразної мови: тут і вихід за межі мовних матриць, і здібність подолання культурних (у тому числі і мовних) стереотипів, і підкреслена чуттєвість висловлювання. У дужках: повертаючись до згадуваної «генеалогії жінок» Люс Ірігарей, побіжно відзначимо значимість для методологічної бази гендерних студій категорії «жіноча сексуальність (жіноча сексуальна насолода)». Зокрема, робота з цими поняттями долає традиційну бінарність мислення, в якій тілесне і сексуальне, що співвідносилось із жіночою суб'єктивністю, оцінювалось виключно як негативне. Зазвичай жіноча сексуальність у такому контексті трактується як збиткова для андроцентричної культури: вона не має ані засобів для свого втілення, ані засобів для свого опису.

Аналізуючи реалізацію внутрішнього жіночого досвіду, зазвичай мають на увазі дві моделі його репрезентації: через структуру репресій і завдяки віддзеркаленню самодостатньої жіночої суб'єктності. У першому випадку закономірним є аналогія з феміністичним текстом, спрямованим на викриття соціальних і культурних практик дискримінації. Відкриємо дужки: поняття феміністський текст використовують для позначення тексту, який виступає свідомим викликом методам, цілям і завданням домінуючого патріархатного літературного канону й слугує творенню так званої жіночої альтернативи. Об'єктом художнього осмислення в подібному творі є дискримінаційні практики суспільства щодо жінки. А отже, феміністський текст функціонує як текст розбіжностей і є в цьому сенсі дидактичним. У другому випадку репрезентації жіночого досвіду опозиції активність-пасивність, сила-слабкість, розум-почуття, духовність-тілесність тощо, пов'язані з уявленням про чоловіче-жіноче відносно феномену жіночої прози деконструюються. Часто-густо складові бінарних опозицій тут міняються місцями, а жіноче визначає себе як своєрідний першотекст, а не через свою культурну «підпорядкованість», «вторинність» по відношенню щодо чоловічого.

Якщо у випадку жіночої літератури і жіночої прози ми говорили про реальні літературні практики, то відповідно до концепції жіночого письма йдеться радше про утопічний проект, певну універсальну категорію, знову і знову активований принцип, так до кінця і не втілений. Поняття «фемінний стиль письма» увів французький постструктураліст Жак Дерріда; він описує його як певний спосіб відношення до реальності, а саме децентрацію культурних стереотипів, котра здійснюється насамперед в жіночих текстуальних практиках, які покликані розмити «домінування чоловічого способу мислення у культурі» [20, 365], тобто ніщо інше, як фалогоцентризм. Відповідно до міркувань французького постструктураліста, мовлення як таке втілює у собі «центровану» фалічну істину. Але для практик письма істина – одиниця не обов'язкова, цінністю тут є сам досвід письма, графічне конструювання. Таким чином, письмо (яке Дерріда визначає як жіноче) стає способом, котрий уможливує уникнення чоловічих домінант логоцентризму. Проте треба пам'ятати, що для постструктуралістів жіночість не більше, ніж метафора вираження маргінального способу мислення (невипадково поруч з

текстами Коллет і Маргарет Дюрас, як приклад фемінного письма дослідники розглядають монолог Молі Блум з «Улісса» Д. Джойса, прозу Марселя Пруста та Жана Жене). Виходячи з того, що жіноче письмо – чисто операційне поняття, яке виражає певний метод письма, що підриває кліше традиційних когнітивних практик, «жіноче» в цьому випадку не має жодного відношення ані до жіночості, ані до реальної жінки. Постструктуралісти взагалі заперечують поняття «чоловіче» і «жіноче» поза патріархатного його навантаження: жінка і чоловік – суто культурні конструкції, а отже «незалежної» точки зору не існує і не може існувати. Гелен Сіксу пише: «Ніхто більше не може говорити про «жінку» чи «чоловіка» без того, щоб не опинитися в ідеологічному театрі, де зростання репрезентацій, образів, віддзеркалень, міфів, ідентифікацій трансформує, деформує і переробляє всі концептуалізації докорінно» [цит. за: 4, 204–205]. Отже, коли говорять про більшу емоційність або більшу відкритість жіночого тексту, то це інспірується самою ідеологією: якщо жінка має бути емоційною, таким має бути і її текст.

Водночас, жіноче письмо – критичне твердження про розбіжність статей і текстів, визначених статтю (тілом). «Я тверджу, що існує марковане письмо, що до сьогодні письмо як практика управлялося (серйозніше, ніж ми думаємо чи готові визнати) лібідною культурною – тобто політичною, а значить маскулінною – економікою²» [31, 803]. З такої передумови виходить теоретик (і практик) жіночого письма Гелен Сіксу, оперуючи при дефініції поняття «жіноче письмо» категоріями «протест» і «тіло». Анатомія є текстуальністю. – Раз за разом повторює дослідниця, – «більше тілесності – більше письма» [31, 812]. Метою жіночого письма за таких умов стає вираження спростованої традиційною культурою жіночості. Винайдення самої себе, свого тіла, своєї історії (в обох значеннях поняття) стає можливим завдяки механізмам протестуючого фемінного письма, тому що письмо, зазначає Сіксу, ґрунтується на спроможності і потребі викривати знання, заховане у тілі та переходити у свідомість. Жінка «спілкується» зі світом як фізично тіло зі світом фізичних речей: Сіксу розглядає як джерело образності саме жіноче тіло. Вона пише: «Описуючи себе, жінка повернеться до свого тіла, а воно не просто було у неї конфісковане, але й перетворене на невідомого чужинці (...). Пишіть саму себе. Ваше тіло має бути почутим. Тільки тоді невичерпні запаси несвідомого виплеснуться назовні. Наша коштовна нафта – хай то чорне чи реальне золото – розіллється по світу, ми ствердимо незмірні цінності, які змінять старі правила гри» [31, 804]. Творити маскулінний текст – значить, мати на увазі певний центр, кінцевий результат і взірць; жіноче письмо – децентроване, воно не скероване і не обмежене сталими формулюваннями і поняттями, а отже писати жіночий текст позначає без упину творити протяжну незавершену ситуації безкінечності в тексті. Ще одна цитата з програмної статті Сіксу «Регіт Медузи»: «Процес її письма продовжується вічно, не прописуючи і не розрізняючи контури, ризикуючи перетворювати карколомні перетини з іншим(и) на ефемерні спалахи в ньому, в неї, в них» [31, 804]. Жіноче письмо, таким чином, характеризується підкресленою

² Поняття «економіка» тут вжито, зокрема, і у психоаналітичному значенні, співзвучному терміну «психічна енергія»

орієнтацією на процес (а не результат) творчості, воно переступає будь-які суспільні і культурні кордони, завдяки чому стає чистою умовністю і триває вічно.

Ще більше тілесно орієнтованої концепції дотримується при визначенні жіночого письма інша французький філософ, прихильниця лаканівської школи психоаналізу Люс Ірігарей. На протиставлення домінуючої ідеї «фалічного символізму» Ірігарей уводить у обіг поняття «вагінального символізму», для котрого визначним є множинність, децентрованість значень і, – що особливо важливо, децентрованість синтаксичної і граматичної структури. Символічній структурі фалоса як втілення «одного», символічна структура піхви протиставляється як «одне», що має в собі «два». «Вагінальний символізм» втілений у жіночому письмі за Ірігарей, протистоїть «фалічному символізму», бо він ґрунтується на відносинах протягності, а не ідентичності; його характеризує множинність, дифузність, алогічність (тут: відкидання закону логічного непротириччя). Натомість жіноче письмо виявляється позбавленим суб'єктивності як такої. Отже, традиційна інтерпретація чи аналіз, який ґрунтується на приписі жіночому суб'єктних чи об'єктних характеристик, у випадку з жіночим письмом виявляється недієвим. Визначним для такого типу письма виступає особлива чутливість, «сліди» якої можна віднайти у специфічному настрої і ритмі. Жіноче тіло, а отже, жіноче знання, відповідно до теорії французької дослідниці, проявляється і виражається через нову мову, мову тіла, котра і мусить стати «крапкою» початку нової оповіді. Люс Ірігарей пише: «Тут і тепер наше тіло надає нам зовсім іншу визначеність. Правда потрібна для тих, хто настільки розлучений зі своїм тілом, що геть забув його» [9, 503]. Так звана фалічна мова, на думку Ірігарей, ґрунтується на різноманітних семантичних модифікаціях опозиції дієслів (це важливо, бо йдеться про дію) «мати – не мати», творча сила яких полягає в численних повторах. Жіноча мова фемінного письма натомість спроможна творити не повтори, а розбіжності як у граматичній семантиці, так і в синтаксисі.

Очевидно, що в такому контексті дефініції жіночого письма проблема ідентифікації жіночої чутливості і сексуальності у мистецтві зміщується в бік аналізу того, як вони конструюються засобами (концептуального) мистецтва. А це потребує відповідних механізмів рецепції (ба навіть: перцепції). У такий спосіб активується категорія «жіноче читання». Вона слугує, насамперед, для позначення механізмів сприйняття певного тексту поза межі традиційної дискурсивної схеми «автор – читач – жанр – літературний напрямок» з відчутним акцентом на зв'язку текстуальності і сексуальності, домінанти частини над цілим, деталі над загальною картиною – усе це є «читання як бажання» [10, 197]. Зрештою, йдеться про акт читання як акт творення письма. Як і у випадку з жіночим письмом, «жіноче» щодо жіночого читання визначається не за ознакою біологічного авторства, а за певними сексуалізованими стилями текстуальних практик. Анет Колодни пише: «Вирішальним зрештою є те, що читання – виховна діяльність, і, як багато інтерпретаційних стратегій в нашому мистецтві, вона неминуче сексуально закодована та визначена статевими розбіжностями» [цит. за: 16, 160]. Стратегія жіночого читання, розроблена гендерно чутливою літературною критикою, базується на методі деконструкції і є зумовленою зміщенням точки сприйняття з центру «єдиного смислу» на периферію «поля смислів». Ідея безпристрасного

читання, таким чином, нівелюється: читати як жінка – значить, реалізовувати право інтерпретувати твір з позиції жіночого досвіду, «розчленовувати» текст за гендерно маркованими пріоритетами. Зрозуміло, що зацікавлять читачку ті сюжетні і змістовні пласти твору, котрі є співзвучними її досвіду гендеру (скажімо, жіночі образи); вони ж читачу-чоловіку в більшості випадків здадуться нецікавими і вторинними. Таким чином, жінка, яка читає (тобто виконує певну культурну діяльність) «вчитує» у твір гендер, конструює його, раз за разом відтворює гендерну ідентичність [див.: 30].

Питання про методологію гендерних студій – це, перш за все, питання про ідеологію, що лежить в основі гендерного аналізу (якщо розуміти ідеологію як уявне ставлення до реального даного). Самовизначення гендерних студій на сучасному етапі відбувається насамперед у найбільш «ідеологічно чутливих» галузях наукового знання. Чи потрібно за таких умов дивуватися все зростаючому зацікавленню гендерною проблематикою українського літературознавства? Очевидно, питання риторичне. Рух літературознавчої думки від першопочаткового «переписування» історії літератури з позицій феміністичної критики до критичного ставлення щодо формації суб'єкта художнього твору як такого репрезентують спроби (подекуди, вельми вдалі) вийти за межі маскуліністської ідеології, спочатку завдяки об'єкту дослідження, а згодом і його «мови» (методологічної, термінологічної бази).

Література

1. Abrams M.H. A Glossary of Literary Terms. – Fort Worth: Harcourt Brace College Pub., 1993. – 301 p.
2. Aiken S.H. Women and the Question of Canonicity // College English. – 1986. – № 48 (March). – P. 288–299.
3. Buell L. Literary History without Sexism? Feminist Studies and Canonical Reconception // American Literature. – 1987. – Vol. 59. – P. 102–114.
4. Evans M.N. Fits and Starts: A Genealogy of Hysteria in Modern France. – Ithaca: Cornell Univ. Press, 1991. – 318 p.
5. Felman Sh. Women and Madness: The Critical Phallacy // Feminisms / Ed. by Robyn R. Warhol, Diane Price Herndl. – New Brunswick, N.J. : Rutgers University Press, 1997. – P. 7–20.
6. Fleischmann F. On Shifting Grounds: Feminist Criticism and the Changing Canon of American Literature // Works and Days. – 1986. – Vol. 1. – P. 43–56.
7. Gates H.L.-jnr. Whose Canon Is It Anyway? // New York Times Book Review. – 1989. – 26 February. – P.17–42.
8. Heldt B. Terrible Perfection: Women and Russian Literature. – Bloomington : Indiana University Press, 1987. – 174 p.
9. Irigaray L. When our lips together // Signs. – Vol. 6. – № 1: Women: Sex and Sexuality. – Part 2. – 1980 (Autumn) – P. 69–79.
10. Jacobus M. Reading woman: essays in feminist criticism. – New York: Columbia University Press, 1986. – 316 p.
11. Miller N. Getting personal: feminist occasions and other autobiographical acts. – New York : Routledge, 1991. – 164 p.
12. Nochlin L. Women, Art and Power & Other Essays. – New York: Harper & Row, 1988. – 181 p.
13. Pollock G. Differencing the canon: feminist desire and the writing of art's histories. – London-New York: Routledge, 1999. – 345 p.

14. *Showalter E. A Literature of Their Own: British women novelists from Bronte to Lessing.* – Princeton, N.J. : Princeton University Press, 1977. – 378 p.
15. *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory / Ed. by Elaine Showalter.* – New York: Pantheon, 1985. – 403 p.
16. *Брандт Г. Природа женщины.* – Екатеринбург: Гуманитарный университет, 2000. – 180 с.
17. *Вулф В. Власний простір.* – К.: Альтернатива, 1999. – 112 с.
18. *Габриэлян Н. Взгляд на женскую прозу // Преображение. Русский феминистский журнал.* – 1993. – № 1. – С. 102–108.
19. *Горошко Е. Особенности мужского и женского стиля письма // Преображение. Русский феминистский журнал.* – 1998. – № 6. – С. 48–64.
20. *Деррида Ж. Письмо и различие.* – СПб: Академический проект, 2000. – 432 с.
21. *Забужко О. Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика 90-х.* – К.: Факт, 1999. – 340 с.
22. *Иваницкий В.Г. «От женской литературы – к «женскому роману»?» (Парабола самоопределения современной женской литературы) // Общественные науки и современность.* – 2000. – № 4. – С. 151 – 163.
23. *Колодны А. Танцы на минном поле. Некоторые наблюдения относительно теории, практики и политики феминистской литературной критики // Введение в гендерные исследования. – Часть 2: Хрестоматия.* – Харьков-СПб.: Алетейя, 2001. – С. 822–851.
24. *Констан П. Что такое женщина, которая пишет? // Простор.* – 2001. – № 4. – <http://prostor.samal.kz/texts/num0401/kon0401.htm>.
25. *Лаутер П. Теория канона и нарождающаяся практика // Ценности, каноны, цены: Текст как средство культурного обмена: Материалы VII Фулбрайтовской гуманитарной летней школы.* – М.: Изд-во МГУ, 2005. – С. 65–77.
26. *Ортнер Б. Ш. Чи співвідноситься жіноче з чоловічим як природа з культурою // Гендерний підхід: Історія, культура, суспільство / Під ред. Л.Гентош, О.Кісь.* – Львів: ВНТЛ-Класика, 2003. – С. 134–150.
27. *Павличко С. Канон з погляду боротьби центру і маргінесу / Маргінальність як об'єкт теорії // Павличко С. Теорія літератури.* – К.: Основи, 2002. – С.627–637.
28. *Поллок Г. Созерцающая историю искусства: видение, позиция и власть // Введение в гендерные исследования. – Часть 2: Хрестоматия.* – Харьков-СПб.: Алетейя, 2001. – С. 718–737.
29. *Рабжаева М.В. Женская проза как социокультурный феномен // Идеология студента / Под ред. Семенкова В.Е.* – СПб.: СПбГУ, 2000. – С. 19 – 28.
30. *Рюткёнен М. Гендер и литература: проблема «женского письма» и «женского чтения» // Филологические науки.* – 2000. – № 3. – С.5–17.
31. *Сиксу Х. Хохот Медузы // Введение в гендерные исследования. – Часть 2: Хрестоматия.* – Харьков-СПб.: Алетейя, 2001. – С. 799–821.
32. *Уэст К., Зиммерман Д. Создание гендера // Хрестоматия феминистских текстов/ Под ред. Е. Здравомысловой, А. Темкиной.* – СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. – С. 193–219.
33. *Фатеева Н.А. Языковые особенности современной женской прозы: Подступы к теме // Русский язык сегодня.* – М.: Азбуковник, 2000. – С. 573–586.
34. *Хайдебранд Р. фон, Винке С. Работа с литературным канонem: Проблема гендерной дифференциации при восприятии и оценке литературного произведения // Пол. Гендер. Культура / Под ред. Э. Шоре, К. Хайдер.* – Вып. 2. – М.: РГУ, 2000. – С. 21–81.
35. *Харламова Р. Другие девочки // Литературное обозрение.* – 1989. – № 3 – С. 63–64.
36. *Шовалтер Е. Феміністична критика у пущі // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття.* – Львів: Літопис, 1998. – С. 510–527.

2. ГЕНДЕРНІ ОСОБЛИВОСТІ ФОЛЬКЛОРУ «КРАЇНИ КОЗАКІВ»

Питання про гендерні засади слов'янського фольклору (звичайно, без вживання терміну) вперше порушив у супроводжуючих матеріалах до збірки сербських пісень (1824) відомий учений-славіст Вук Степанович Караджич. Його діяльність значно вплинула на розвиток української гуманітарної думки, фольклористики зокрема. Зважаючи ще й на те, що деякий час він викладав у Одеському університеті, не дивно, що його думки знайшли відгук в українських збирачів фольклору. Водночас потрібно зауважити, що вже перша українська фольклорна збірка «Опыт собирания малороссийских народных песней» М. Цертелева (1819) містила твори, записані від чоловіків, оскільки видані думи та історичні пісні, як взагалі твори цих жанрів, традиційно побутували в гендерно однорідному середовищі. Сам принцип відбору та публікації матеріалу збігався із задекларованим В. Караджичем, отже й для української фольклористики, що лише починала свій розвиток, це питання було актуальним.

Думку В. Караджича про різницю пісенних творів, що виконують чоловіки та жінки, підхопив М. Максимович: міркування з цього приводу він виклав у передмові до своєї першої збірки українських пісень (1827). Характеризуючи думи та пісні з історичним змістом, учений не вказував на їх приналежність до чоловічого фольклорного репертуару, але окремо подав характеристику жіночої поезії: «Пісні жіночі, по-перше, суть вираження туги за батьківщиною, від якої були відірвані дівчата обманом козака ... Пісні любовні належали, здається, спершу власне жіночій статі, разом із самим почуттям: вони переповнені пристрастю ... До пісень жіночих можна віднести пісні святкові та обрядові ...» [22, VIII–IX].

Вплив фольклорних збірок та наукових розвідок М. Максимовича був вражаючим. У передмові до виданої частини другої пісенної збірки (1834) він зазначив, що спостерігав «повний успіх ..., виправдання та розповсюдження деяких ... висловлених думок та зауважень про мову та пісні малоросійські» [20, III]. Складовими «Українських народних пісень» стали розділи: «Українські думи», «Українські пісні козацькі бильові», «Пісні козацькі побутові», які відтворювали пісенний здобуток чоловіків. У другій частині планувалося видати «*пісні жіночі* - відлуння душі пристрасної – вираз життя, наповненого любов'ю палкою, але приреченої на тугу і лише зрідка розквітаючою щастям» [20, V].

Суттєвий вплив мала збірка та її теоретичні засади на М. Костомарова. У роботі «Про історичне значення російської народної поезії» увагу приділяє аналізу історичних та станових пісень і доходить висновку: «... Лише історичні думи, козацькі, воєнні та деякі бурлацькі пісні належать чоловікам, уся маса пісень обрядових: веснянки, колядки, петрівки, купалки та весільні співаються виключно жінками. Особливо в останній час пісенність малоруська стає достоянням жіночої статі, і тому на всій поезії малоросійській лежить відбиток жіночності» [8, 169]. Щодо обрядових пісень ця теза не підтверджується, оскільки сама традиційна як календарна, так і родинна обрядовість передбачала чіткий розподіл функцій виконавців за статевими та віковими ознаками, відповідно і представники кожної гендерної та вікової групи виконували лише певні, усталені в традиції обрядові твори. Що ж стосується ліричних пісень, то за характером ліричного героя й до

сьогодні чітко вирізняються чоловічі та жіночі твори. Вони зберігають гендерний характер світовідчуття, етичну аксіологію кожної статі.

Зразу ж після виходу першої пісенної збірки М. Максимовича М. Гоголь занотував у своїй учнівській «Книзі всілякої всячини» (1826-1827) матеріали з цього видання, а пізніше притримувався подібних засад щодо гендерної природи фольклору і виклав свої міркування в статті «Про малоросійську поезію». Надана ним у 1837 році характеристика-протиставлення козацьких (чоловічих) і жіночих пісень загальновідома: у перших «всюди дихає ... широка воля козацького життя. Всюди видно ту силу, радість, могутність, з якою козак кидає тишу і безтурботність життя домашнього, щоб поринути в усю поезію битв, небезпек і розгульного бенкетування з товаришами. ... Інша частина пісень малює другу половину життя народу: в них розкидані риси побуту домашнього; тут в усьому цілковита протилежність. Там тільки козаки, тільки військове білуачне і суворе життя; тут навпаки, тільки жіночий світ, ніжний, журливий, сповнений кохання» [2, с. 430-431]. Отже, і письменник визнавав зв'язок народної лірики із внутрішнім світом представників різних статей і його буттєвими домінантами. Його сучасник А. Метлинський стверджував однакову можливість запису пісень від старих жінок та чоловіків, але серед його матеріалів історичні й козацькі пісні подано в записах від чоловіків, що підтверджує нетотожність народнопісенного репертуару представників різної статі у першій половині XIX століття [11]. На матеріалі української пісенності західних регіонів на початку XX століття Ф. Колесса дійшов висновку: «... й досі заховався в українській народній словесності поділ пісень на чоловічі та жіночі. Звісна річ, що все ладкання, заводи похоронні, веснянки і обжинкові пісні співають виключно лише жінки або дівчата, вони ж головно, культивують любовну лірику та пісні про жіночу неволю. Мужчини переважно, а в деяких сторонах, виключно співають колядки, рекрутські та історичні пісні, хоча не цураються також пісень любовних, побутових і балад ... сільське жіноцтво має без порівняння більший засіб пісень і більш співає, ніж мужчини. Є то річ доведена, що жіноцтво брало дуже визначну участь у творенні народної поезії у всіх народів» [7, 46]. До питань гендерного характеру поезики чоловічих та жіночих пісень, зумовленої характером їх спілкування із дійсністю, звертався О. Потебня. Між іншим він відзначив: «... думка чоловіка ширша, рухоміша, змінювана через входження в неї стихій, ніж думка жінки, що оточена колом повільно змінюваного домашнього побуту, більш близька до природи і нерухомого різноманіття її явищ. Жінка – переважно хранителька обрядів і повір'їв давно застиглого і вже незрозумілого язичництва. Від того зв'язок із язичництвом і символізм, що характеризують жіночі пісні, зустрічаються у чоловічих значно меншою мірою» [18, 224].

Отже, протягом XIX – початку XX століття було сформовано думку про різний за тематикою, жанровим складом, образністю, експресією характер чоловічої та жіночої народної поезії, і значна частина збирачів фольклору та укладачів фольклорних збірок у XX столітті керувалася саме таким підходом. Гендерна класифікація народної пісенності була підтримана знавцями та збирачами народної поезії, які добре розумілися на характері побутування та виконання творів в народному середовищі; такі висновки підтверджувалися їх збирацьким досвідом,

спілкуванням із носіями та виконавцями дум, пісень, легенд і переказів. Ці висновки не були автоматично перейнятими із сербської фольклористики, а відповідали стану фольклорної традиції в тих українських регіонах, звідки вони мали переважну інформацію. І щодо М. Максимовича, М. Костомарова, М. Гоголя, А. Метлинського, О. Потебні – то це переважно традиційні терени «козацької України», життя та побут якої дозволяли тривалий час зберігати традиційні гендерні засади творення та трансмісії фольклорних творів. Зібрані на цих теренах матеріали засвідчують поширеність чоловічої пісенності. Власне чоловічим жанром була дума, сферою чоловічого творення та трансмісії були історичні пісні, пісні про козацьке буття, пізніше чумацькі, гайдамацькі, бурлацькі пісенні твори, а також, звичайно, пісні рекрутські й солдатські. Значна частина пізнішої соціально-побутової пісенності творилася на ґрунті традиційних козацьких пісень. Та й творцями і виконавцями часто ставали безпосередні нащадки українського козацтва.

Найбільш чітко гендерна природа фольклорної традиції, притаманної для традиційних козацьких земель, виявилася на теренах історичного Запорозжя. Особливості історичного розвитку Нижньої Наддніпрянщини сприяли розвиткові чоловічого фольклору тоді, коли різке гендерне розмежування фольклорного репертуару на землях інших українських регіонів уже втратило актуальність. Основною причиною збереження суто чоловічого фольклору (а отже, і неповний спектр фольклорних жанрів і певна обмеженість базових мотивів та концептів) був характер первинної (козацької) колонізації краю, коли протягом декількох століть для жінок ця територія була практично закритою. Активне заселення краю починається лише у XVIII столітті і активізується в другій його половині. І якщо порубіжні землі швидко колонізувалися ще за часів існування Запорозжя, то в його центрі основна увага приділялася будівництву воєнних укріплень, тому жінок було зовсім мало. Аналізуючи метричні записи, церковно-приходські книжки та офіційні документи, Я. Новицький подає цікаві статистичні дані, що стосуються останньої чверті XVIII століття «У метричній книзі Покровського собору (м. Олександрівськ – І.П.) за 1774 р. зареєстровано 470 смертні випадки (від чуми – І.П.) (466 чоловіків і 4 жінки)» [12, 13]. Про незначну кількість жінок на досить значній території свідчать і записи про народжуваність: у Олександрівську та на території всього Вознесенського приходу в 1774 народилося п'ятеро дітей, у 1775 р. – 13, у 1777 – 21 [12, 13].

Засади вивчення фольклорної спадщини Нижньої Наддніпрянщини практично були визначені альманахом І. Срезневського «Запорозька старовина», що був першою східнослов'янською збіркою регіонального фольклору: думи, легенди, перекази, усні оповідання та історичні пісні записувалися в Павлоградському повіті Катеринославської губернії, тобто на землі, що колись була складовою Запорозжя [4]. Під впливом видань І. Срезневського закріпилася традиція, обґрунтована дійсним тодішнім станом функціонування фольклорної традиції, розшукувати народні історичні твори в першу чергу у чоловічому середовищі.

На збирання та видання запорозької спадщини орієнтувалися і такі відомі дослідники історії та культури краю, як Я. Новицький та Д. Яворницький, тому обрали й певний контингент опитуваних: їх цікавили насамперед «запорозькі діди», про що йдеться в передмові до пісенних збірок Я. Новицького та в книжках

Д. Яворницького «Запорожжя у залишках старовина та переказах народу» і «Слідами запорожців». Звичайно, це вплинуло і на характер виданих записів: твори переважно історичного змісту (про що питали, те їм і розповідали або співали) у чоловічій інтерпретації. У Рукописних Фондах ІМФЕ НАН України зберігаються підготовані до друку, але не видані великі пісенні збірки Я. Новицького [14] та Д. Яворницького [1], окремі фольклорні записи різних років. І скрізь виявляється нерівномірність функціонування в останній чверті XIX – початку XX століття на Нижньому Подніпров'ї творів різних пісенних жанрів у жіночому та чоловічому репертуарі. Показовий результат дає і порівняння двох пісенних збірок, виданих Я. Новицьким. Серед «переважно історичних» пісень багато записів від виконавиць – жінок, серед «історичних» – їх значно менше, майже всі виконавці – чоловіки [9; 13].

Потрібно зазначити, що в українській фольклористиці XIX століття постійно йдеться про гендерний характер поезії, у той час як він виявляється й у творенні та передачі неказкової прози. Так само, як народна історична поезія належить чоловікам, які, власне, і займалися справами історичними та політичними, так і історична народна проза в основному є надбанням чоловічої культури, оскільки саме вони – основні учасники та свідки історичних подій, а отже, носії історичної пам'яті та творці відповідних наративів. На колишніх козацьких землях це виявляється виразніше, ніж будь-де. Звичайно, акумульовані ці риси на теренах історичного Запорожжя, оскільки героїчною та войовничою, а отже, активною і рухомою була спільнота захисників української землі та християнської віри, що формувалася переважно із представників усіх земель «країни козаків». Традиційно цей дух виховувався ще в декількох поколіннях хлопців.

Про поширення історичних легенд та переказів передусім серед чоловіків свідчать практично всі видання творів цих жанрів, здійснені протягом XIX століття, та сучасні видання, в яких є передрук (або частковий передрук) раніше зафіксованого матеріалу з традиційно козацьких теренів. Наприклад, є такі записи в новітній збірці В. Сокола «Історичні перекази українців». Характерно, що на козацьких теренах фіксації XIX століття (за винятком одного твору, який оповідачка засвоїла від батька та діда, тобто в межах родини, але раніше твір також побутував у гендерно однорідному середовищі) – від чоловіків, сам укладач в останні два десятиліття XX століття зробив записи як від чоловіків, так і від жінок [6].

Найповніша збірка усної народної прози Нижньої Наддніпрянщини, до якої входить значна частина матеріалів, зібраних впродовж XIX-XX століть, – «Січова скарбниця» [19]. Серед оповідачів етіологічних та апокрифічних легенд у ній лише сім жінок і жодної оповідачки не зазначено в таких об'ємних розділах збірки, як «Ой Січ – мати», «Великий Луг – батько», «Славні лицарі», «Хто на Кубань, хто за Дунай» (хоч, звичайно, легенди та перекази про них записувались, наприклад, легенду про безсмертя Сірка Д. Яворницький записав від Зіновії Неліпи [24, 314], переказ про руйнування Січі в Покровському Л. Падалці розповіла «старуха» [16, 304-305] тощо, але загалом це були поодинокі випадки, що підкреслювали самі записувачі). Легенди та перекази про запорожців і Запорожжя поза територією Дніпрового Низу також побутували в основному в чоловічому середовищі, про що свідчить, наприклад, збірка П. Куліша, в якій є розділ «Оповідання про запорожців»

[21, 42-52], одне з яких він чув від Т.Г. Шевченка [21, 43], а інші записав від селян-чоловіків. Загалом увесь матеріал цієї збірки, записаний на козацьких землях поза Запорозжям (Київщина, Черкащина тощо), також виконувався чоловіками – носіями народної історичної пам'яті. Історичні легенди та перекази в жіночому виконанні фіксуються переважно в другій половині ХХ століття, коли на досліджуваній території, як і скрізь в Україні, основною носійкою фольклорної традиції стає жінка, яка поступово переймає й функцію збереження народної історичної пам'яті.

Відповідає гендерній та жанровій природі творів характер їх героїв/героїнь. У легендах та переказах про чоловічу спільноту, що фіксувалися виключно від чоловіків, якщо і згадується про жінок, то жартома або з пересторогою. Втіленням жіночого віроломства та ворожнечі у фольклорі Запорозжя стала Катерина II: саме про цю жінку, що забажала зруйнувати традицію та ступити на запорозькі землі і за наказом якої зруйнували Січ, складено багато творів, але образ її в народній прозі селищ, що виникли на теренах колишніх запорозьких зимівників, на відміну від історичних пісень, де ставлення до неї коливається від «Катерина – суча дочка» до «Катерина – мати наша», має лише негативні конотації. Її дії розглядаються як справджене відьомське прокляття-пророкування, що від жінки Січ загине. Водночас, у селах із «прийшлим» населенням, що сформоване із вихідців з різних українських (і не тільки) земель з цим ім'ям пов'язують виникнення низки населених пунктів та їх назв. Водночас на теренах колишньої Гетьманщини та Поділля були поширені твори про дівчат-полонянок, про те, як жінки протистояли татарам (туркам) або навіть вбивали ворогів. Такі перекази могли виконуватися як чоловіками, так і жінками.

Характерною особливістю фольклорної прози про козаччину є антитеза чоловічого й жіночого чаклування. Поширені легенди про запорозьке характерництво й окремих характерників, найзначнішими з яких були видатні кошові та писарі. У свідомості українців характерництво – явище суто запорозьке. Це чаклунство воїнів, і застосовують його найчастіше для перемоги над ворогом. Взагалі воно націлене на позитивну для «своїх» – представників власної спільноти – дію, на їх захист та допомогу. Жіночі чари, як правило, у фольклорі регіону мають деструктивний характер і спрямовані проти чоловіків або на нанесення збитків у господарстві.

Серед легенд та переказів про скарби значна частина запозичена чоловіками від чоловіків і побутувала в чоловічому виконанні. Підтвердженням того є видана М. Сементовським рукописна збірка «Запорізький рукопис» [3]. У відомих виданнях різних часів лише поодинокі тести записано від жінок. І якщо в чоловічому репертуарі переважають мотиви закладання та знаходження скарбів, вигадка – на другому плані, часто це хронікати, то в жіночому – оповіді про скарби набувають містичного звучання, усі відомі зафіксовані тексти мають форму фабулату, часто мотив зачарованого скарбу ампліфікується у легенди й у сучасному жіночому виконанні. У досліджуваному регіоні сучасні оповіді про скарби пов'язуються із німцями-менонітами, махновцями тощо.

Відрізняються за загальним характером мотивів і персонажів фольклорні прозові твори із яскраво вираженим топонімічним субстратом із репертуару

чоловіків (де їх значно більше) та жінок. У додатках до укладеного В.А. Чабаненком історико-топонімічного словника Великого Лугу Запорозького подано список інформаторів, від яких у різний час велися записи прозових наративів із топонімічними мотивами. Їх (респондентів) усього 73, серед інформаторів XIX – початку XX століття – жодної жінки, у другій половині XX століття зроблено записи від 60 осіб, з яких 16 – жінки [23].

У записах від осіб «слабкої» статі найчастіше героїня – дівчина або жінка, в основі фабулату – мотив кохання. У записах XX століття з'являються героїчні мотиви, які домінували в «чоловічих» топонімічних переказах XIX століття. У таких випадках у «жіночих» текстах часті посилання на те, що вони засвоєні від дідів і батьків: «Старі наші батьки і діди розказували...», тобто первинно трансливалися чоловіками.

У різні часи на колишній козацькій території записувалися народні пояснення різних географічних назв і локусів. У збірці Я. Новицького «Народна пам'ять про Запорожжя» зафіксовано 23 хронікати [15, 63-66], що пов'язують виникнення топоніму із ім'ям, прізвиськом чи пригодою запорожця, і жодного – твореного від жіночого імені. Звичайно, це відповідає назві та меті збірки й стану традиції на території, що була центром Запорозьких вольностей. Але практично та сама картина спостерігалася В. Ястребовим у місцевості, яку він назвав «запорозьким захолустям» – Єлизаветградському й Олександрійському повітах Херсонської губернії. У його зібранні серед наведених топонімічних хронікатів 25 пояснюють творення назви від запорозьких прізвиськ або імен (навіть балка Вербова від прізвища запорожця Вербового), 6 – від імен та пригод гайдамаків, 4 – від колишніх володарів землі, 9 – від інших чоловіків (пастухів, подорожніх тощо) і жодного (!!!) від жіночого імені [10, 188]. Така ситуація зумовлена тим, що тривалий час тут селилися лише/або переважно чоловіки, тому історія краю не асоціюється із жіночими іменами.

Сучасне дослідження топоніміки центру колишнього Запорожжя засвідчує збереження великої кількості відантропонімічних топонімів, серед яких переважають утворення від чоловічого імені (Василівка, Верхньотарасівка тощо), прізвища або прізвиська (Богунове, Бузівка, Верещагівка тощо). Цікаво, що на відміну від картини кінця XIX століття, коли в топонімічних переказах переважали згадки про козацтво, в усних джерелах XX ст. із козаками пов'язані назви річок, заток, урочищ, каменів, скель, могил, значно рідше – назви селищ, що утворені на місцях колишніх козацьких зимівників. Отже, з іменами степових лицарів асоціюються переважно назви природних локусів, а не ознаки «цивілізованого» світу. А оскільки творення природних локусів – справа, що потребує надлюдської сили, то й топонімічні твори про них часто фіксуються у формі легенд, у яких усі запорожці або окремі представники спільноти наділяються надприродною силою, іноді – рисами міфологічних героїв.

Особливості ландшафту зумовили й велику кількість топонімів, утворених від імен й прізвиськ рибалок, мабуть, частина їх була запорожцями, але сучасний фольклор цього не визначає. Деякі топоніми, за народною версією, зумовлені прізвищами або іменами першопоселенців у посткозацький період або володарів маєтків (останній випадок характерний для різних місцевостей). Значно рідше

виникнення топоніму пояснюється в народному середовищі якоюсь трагічною подією, що трапилася в цій місцевості. Героями таких хронікатів можуть бути як чоловіки («Бандура – брід на річці Кінській біля с. Приморське. За переказами, тут утопився якийсь бандурист» [23, 19]), так і жінки (Явдошка – протока, яку назвали так, оскільки «одні кажуть, що тут якась Явдоха любила прати, інші – що вона тут загрузла, а ще інші – що втопилася» [23, 260]). «Жіночі» топонімічні хронікати та перекази найчастіше – результат народної етимології іншомовного слова «Арина – рукав Кінської ...», варіанти назви – Ирина, Ірина. За місцевим переказом, тут утопилася жінка з таким іменем». Дослідники припускають, що назва походить від тюркського слова арим, яка означає «велика улоговина, западня» [23, 7].

Лише незначна кількість топонімічних легенд та переказів пов'язана із жіночими іменами, найчастіше і записані вони від жінок. Основними мотивами цих творів є нещасне кохання або родинне життя. Дуже рідко легенди про походження «жіночого» топоніму розповідають чоловіки, як, наприклад, твір про Марусину вербу [19, 354] або про народження Катериною Другою дитини на шляху до Запорожжя, від чого і пішла назва міста Пологи. Відомі записи від жінок та про жінок зроблені вже у XX столітті і часто, як і раніше, жінки перейняли твори від чоловіків. Розповідаючи в 1978 році про могили Гострі, Федора Шамрай згадала: «... старі наші діди й батьки розказували...» [10, 331].

Отже, і в сучасних фольклорних прозових наративах колишнього центру Запорожжя історія творення ландшафту, заселення, охорони, аграрної колонізації та забудови краю традиційно пов'язується із чоловіками, та й носії топонімічних наративів – переважно чоловіки.

Традиційний гендерний характер виконання творів певних жанрів зумовлений і особливостями місцевої трансмісії – твори передавалися колишніми учасниками та свідками подій – запорожцями, чоловіками, тому і підхоплювалися, запам'ятовувалися відповідно чоловіками, хоч з часом поступово переходили й до жіночого репертуару. Історичні твори, що побутують у жіночому середовищі, з часом суттєво трансформуються, втрачаючи фактографізм та набираючи більшого експресивного забарвлення. Жанрова специфіка історичних пісень поступово нівелюється, інколи вони набувають морально-дидактичного звучання, як, наприклад, «Пісня про Коваленка» у виконанні Катерини Козлики (Графської):

«Оце ж його Бог покарав,

Що в неділеньку женців наймав;

Оце ж його Бог побив,

Що в неділю серпи зубив» [14, арк. 299], а іноді зовсім змінюють свою жанрову приналежність.

Вивчення особливостей чоловічого та жіночого фольклорного репертуару з різних причин не було підтримане фольклористикою радянського періоду. Цікавим свідченням цього є післямова до єдиного за радянських часів видання пісенної збірки М. Максимовича. Її автор – М. Попов – зазначив, як він вважав, хибність підходу укладача до гендерної природи народних пісень, оскільки той виходить «...з невірної ... концепції про певну роз'єднаність в українському народі жіночої і чоловічої половини внаслідок особливо войовничого характеру історії України (тут невірне ототожнення українського народу з козацтвом), а також внаслідок впливу

класифікації сербських народних пісень у збірниках основоположника сербської фольклористики, літературної мови та правопису Вука Караджича Максимович поділяє українські народні пісні на дві головні групи: пісні жіночі й пісні чоловічі.

Розподіл пісень на чоловічі і жіночі, можливо, був виправданий у південних слов'ян у добу їх боротьби із турецькою навалою, але він не відповідав характеру народних пісень у поляків і українців. Проте цього погляду додержувався не тільки Максимович, а й, слідом за ним. Я. Головацький. У поляків приймав це розподіл Вацлав із Олеська» [17, 312].

Ігнорування питань гендерної природи фольклору було зумовлене низкою чинників, серед яких превалує намагання хоча б теоретично ствердити суспільну та економічну рівність жінок і чоловіків, отже, і рівнозначність їх ролі в розвитку духовної культури народу. Сторінки журналу «Український фольклор» (пізніше – «Українська народна творчість») за передвоєнний час рясніли «записами» пісень, розповідей і частівок про нове життя, Леніна, Сталіна, Сталінську Конституцію від чоловіків і жінок, переважно працівників великих підприємства або колгоспників. Така картина забезпечувала ілюзію рівності у складанні та виконанні фольклорних творів, тим більше, що основний масив народного фольклорного репертуару в цей час практично не видавався, а отже неможливо визначити, хто був основним виконавцем та носієм творів традиційних жанрів українського фольклору.

З іншого боку, зміни в гендерній приналежності жанрів та окремих творів відбувалися впродовж XIX століття, і вже в цей період зустрічалися записи традиційно чоловічих творів у жіночому виконанні, а у XX столітті кількість їх значно зросла. Вплив засобів масової інформації, формування опосередкованої трансмісії (виконавець – запис – трансляція через засоби масової інформації/книгу – слухач/читач) сприяють нівелюванню не лише регіональних особливостей тематики та поезики, але й традиційного виконання.

Крім того, у XX столітті відбулася суттєва зміна в гендерному характері фольклорної трансмісії: значна кількість творів, переважно про події XX століття, складається зберігається та виконується жінками. Записи останніх десятиріч, що велися на теренах Нижньої Наддніпряни, засвідчують, що все більше фольклорних наративів із історичною тематикою фіксуються від жінок, але поширені посилання на те, що в родині твір зберігали чоловіки. Серед суто жіночих текстів значну частину складають меморати.

Результати студентської фольклорної експедиції, проведеної в 1990 році на Гуляйпільщину з метою збирання фольклору про Махна і махновський рух, свідчать, що основними оповідачками стали жінки, в їх репертуарі переважають меморати, в основному – це тексти побутового або оціночного характеру. Політичні погляди Махна та його діяльність висвітлені переважно в незначній кількості записів, зроблених від чоловіків. Перекази про голодомор у регіоні також фіксуються в основному від жінок.

Козацькі станові пісні виконуються чоловіками та жінками, але є твори, що традиційно фіксуються лише від жінок. Це переважно пісні про смерть козака та пов'язані із цією подією переживання дружини (матері, сестри, дівчини).

Значно частіше в жіночому виконанні фіксуються трансформовані на чумацькі та бурлацькі твори варіанти козацьких пісень. Такі твори значно поширені і за

межами регіону: чим далі, тим менше в них згадок про запорожця, а більше – про чумака, жовніра, солдата і тим частіше вони виконуються жінками.

Дещо інша картина спостерігається серед учасників самодіяльних хорів, репертуар яких складається за двома принципами: засвоєння місцевої традиції і вивчення пісень із виданих пісенників та під впливом засобів масової інформації, тому, наприклад, у збірці Н. Полякової «Козацькі пісні» [6] значна кількість текстів записана від жінок, що складає враження майже повного переходу творів цього жанру в жіночий репертуар. Водночас польова практика засвідчує, що в родинному колі козацькі та історичні пісні (у зазначеній збірці, незважаючи на назву, є ті й інші) жінками виконуються рідко, принаймні, вони не ініціюють їх виконання, а підхоплюють те, що співають чоловіки, переважно літні.

У сучасному селі на Нижній Наддніпрянщині, як і скрізь, від літніх жінок можна почути велику кількість частівок. Найчастіше це твори про кохання або сатирично-побутові. Чоловіки виконують частівки значно рідше, переважно із суспільно-побутовою тематикою.

Записи фольклору, що проводилися на Нижній Наддніпрянщині протягом значного часового проміжку – від перших записів запорозьких пісень, що є в нотатках полтавського монаха Яценка-Зеленського, який перебував на Січі в 1750 – 1751 роках, до сучасних фіксацій – свідчать про те, що традиційний розподіл репертуару на чоловічий (думи, історичні та станові – козацькі, чумацькі, бурлацькі, лоцманські – пісні, історичні й апокрифічні легенди, історичні й топонімічні перекази, частівки із суспільним змістом, із обрядової пісенності – колядки, із сучасних жанрів – анекдот) і жіночий (весільні обрядові пісні, голосіння, колискові, родинно-побутові пісні, частівки побутового змісту і т. ін.) в силу дії позафольклорних чинників зберігався довше, ніж будь-де на українських землях, і значну частку регіонального фольклору складали твори про чоловіків, що складалися та виконувалися чоловіками.

Гендерна специфіка побутування та трансляції наративних (історикопісенних та прозаїчних) фольклорних творів на традиційно козацьких землях виявлялася (а почасти й зараз виявляється) у такому:

1) побутування історичних пісень козацького періоду, що виконувалися тільки чоловіками та зберігали козацький дух і виховували його ще в декількох поколіннях;

2) поширення легенд і переказів про походи та війни козаків-воїнів, їх побут та звичаї. Увага до них зумовлена в першій половині XIX століття повагою до представників старшого покоління, що були учасниками, свідками та ще добре пам'ятали події, і в той же час різким контрастом минулого та сучасного, у результаті чого минуле ідеалізується і витворюється концепт «золотого віку», в якому навіть постійні війни – спосіб виявлення героїчного характеру предків. На відміну від історичних пісень, історична народна проза не акцентує особливу увагу на кровопролитних битвах, відтворюючи лише перемоги та доблесть. Такий підхід до минулого виявляє особливості «історичної» пам'яті пісні та прозового наративу: складені на ґрунті вражень від певної події, пісні закріплюють зміст мелодією, римою та ритмом, що сприяє кращому збереженню тексту, оскільки він запам'ятовується краще, ніж прозаїчний твір. Прозові наративи більш змінні в

процесі трансмісії, тому в значній мірі відтворюють не подію, а уявлення про неї оповідача; і чим віддаленіша від нього подія в просторі та/або часі, тим менше фактографізму в оповіді й довільніша інтерпретація подій. І якщо суспільство ідеалізує минуле, то й згадує про нього лише (або, принаймні, переважно) позитивне;

3) герої поширеної на теренах колишніх козацьких земель історичної народної прози – чоловіки, у ролі позитивної героїні жінка з'являється рідко і переважно в пізніх зразках фольклорної прози;

4) твори із вираженими топонімічними мотивами пов'язують історію заселення, як, власне, і формування ландшафту краю, майже виключно із чоловіками. Поодинокі винятки пов'язані або з народною етимологією іншомовного слова, або запозичені, як власне і самі топоніми, із місць переселення і є «чужими» для даної місцевості. «Жіночі» відантропонімі назви творилися в основному в посткозацьку добу (наприклад, Катеринослав, Наталівка, Анастасівна) і народні прозові наративи про походження цих назв творилися не часто;

5) історичні твори виконувалися переважно чоловіками, про що свідчать численні записи. Правда, і орієнтація збирачів виявів народної історичної пам'яті була спрямована в основному на чоловіче середовище. У різний час зроблено й чимало записів від жінок, але це були твори інші за змістом і художньою формою, а характер записів і супроводжуючих матеріалів дозволяє визначити, що історичні твори жінками часто переймалися від чоловіків.

Суттєва зміна в гендерному характері фольклорної трансмісії відбулася у XX столітті, коли значна кількість творів, переважно про події XX століття, твориться та зберігається жінками (народні пісні та оповідання і перекази про голодомор, оstarбайтерство та ін). Це також пояснюється низкою чинників і має свої особливості:

1. Жінки розповідають переважно про те, що бачили, свідками чого були самі, або отримали «інформацію» з «достовірних» джерел. Переважно ними розповідаються меморати, часто експресивно насичені з морально-дидактичним змістом (легенди про відьом, чари та ін.). У жіночому виконанні практично всі ці твори мають побутовий характер і зміст їх не виходить за межі родини та сільського побуту. Вони спрямовані на виховання та відновлення традиційних етнічних моральних засад існування родини та міжособистостних стосунків. Особлива увага приділяється легендам, що інтерпретують родинно-побутову ритуалістику та її необхідність (легенди про душу – необхідність шанування померлих, приготування кануну, поминальних пожертв та ін.).

2. Від жінок записані високопоетичні легенди й перекази про «романтичні» стосунки – кохання, зраду, розлуку й інше – стосунки, що дали назву певній місцевості. Це, практично, поширені на всіх слав'янських землях мотиви, що не є характерними для регіональної традиції. Регіональні мотиви й образи в жіночій фольклорній традиції Нижньої Наддніпрянщини не знайшли особливого поширення, козацька тема в жіночому репертуарі практично не зустрічається (або звернення до неї максимально обмежене).

3. Поширення історичної народної прози XX століття в жіночому середовищі зумовлене ще тим, що чоловіки масово гинули в результаті масових

історичних катаклізмів і у віковій категорії, що є основною носійкою фольклорної традиції – літні люди – значно переважають жінки, чоловіків, на відміну від прийдешніх епох, значно менше. Крім того, чоловіки брали активну участь у подіях, що відбувалися поза межами регіону, що приводило до продукування та поширення загальноукраїнського, а часто і загальносоюзного фольклорного матеріалу, у той час як жінки більше трималися власної домівки, але цією домівкою, часто (хоч, звичайно, у сучасному світі далеко не завжди) й обмежувалася сфера їх інтересів, а тому і зміст продукованих творів.

Література

1. Архів фольклорних записів акад. *Д.І. Яворницького*. – Т. 1: Українські думи і пісні / Упорядкував П. Лебідь. – К.: 1940 – Львів, 1945 (машинопис) // ІМФЕ, Ф д-К2 / 60. – 485 с.
2. *Гоголь М.В.* Малоросійські народні пісні / М.В. Гоголь. Твори. – Т.3. – К.: Держвиддав України, 1952. – С. 429–435.
3. Запорожская рукопись, рассказывающая, в каких именно местах и какие сокрыты клады гайдамаками и местными жителями, издана членом Императорских Русских Географического и Археологического обществ *Николаем Сементовским*. – К., 1857. – 60 + 1-XX с.
4. Запорожская старина *Измаила Срезневского*. – Ч. 1. – Харьков, 1833; *И. Срезневского* Запорожская старина. – Ч.2. – Харьков, 1834. – 186 с.; Запорожская старина. Издание *Измаила Срезневского*. Ч.3. – Х. – 1838. – Ч. 3. – 166 с.
5. Історичні перекази українців / Зібрав та опрацював *Василь Сокіл*. – Львів: Видавництво Л. Коць, 2003. – 328 с.
6. Козацькі пісні / Фольклорні записи та упор. *Н.Г. Полякової*. – К.: “Музична Україна”, 1991. – 150 с.
7. *Колесса Ф.* Ритміка українських народних пісень // Філарет Колесса. Музикознавчі праці. – К.: Наукова думка, 1970. – С. 25–235.
8. *Костомаров Н.И.* Об историческом значении малорусской народной поэзии // *Костомаров М.И.* Слов’янська міфологія: Вибрані праці з фольклористики й літературознавства / Упоряди., примітки *І.П.Бетко, А.М.Полатай*; вст. ст. *М.Т. Яценка*. – К.: Либідь, 1994. – С. 44–200.
9. Малорусские песни, преимущественно исторические, собранные *Я.П. Новицким* в Екатеринославской губернии в 1874 – 1894 гг. – Харьков, 1894. – 112 с.
10. Материалы по этнографии Новороссийского края, собранные в Елисаветградском и Александровском уездах Херсонской губернии *В. Ястребовым*. – Одесса, 1894. – 202 с.
11. Народные южнорусские песни. Издание *Амвросия Метлинского*. – К., 1854. – 472 с.
12. *Новицкий Я.П.* История г. Александровска Екатеринославской губ. в связи с историей возникновения крепостей Днепровской линии (1770-1806 гг.) // Очерки истории Запорожья /Александровска до 1921 года/, фрагменты из работ ученых, архивные документы, предания и легенды / Сост. *Натапов Э.С.* – Запорожье: РИП «Видавець», 1992. – С. 5–27.
13. *Новицкий Я.П.* Малорусские исторические песни, собранные в Екатеринославщине. 1874 – 1903 г. – Екатеринослав, 1908. – 127 с.
14. *Новицкий Я.П.* Малорусские народные песни, собранные на Екатеринославщине. 1875-1915 // ІМФЕ. – Фонд 4/144. – 330 с.
15. *Новицкий Я.П.* Народная память о Запорожье. Предания и рассказы, собранные в Екатеринославщине. 1875-1905. Репринтное воспроизведение издания 1911 г. – Рига: Спридитис, 1990. – 120 с.
16. *Падалка Л.* Над Великим Лугом Днепровским: Из путевых заметок // Киевская старина. – 1897. – Т. LVII (май). – С. 300-315.
17. *Попов М.П.* Перший збірник українських народних пісень // Українські пісні видані *М.Максимовичем*. Фотокопія з видання 1827 р. Підготовка видання і розвідка члена кореспондента АН УРСР *П.М.Попова*. – К.: Вид-во АН України, 1962. – С. 311– 340.

18. *Потебня А.А.* О некоторых символах в славянской народной поэзии (фрагмент) // А.А. Потебня. Эстетика и поэтика. – М.: Искусство, 1976. – С. 221–225.
19. Січова скарбниця. Легенди та перекази Нижньої Наддніпрянщини / Упор., передмова та прим. *Віктора Чабаненка*. – Запоріжжя, ЗДУ, 1999. – 392 с.
20. Украинские народные песни, изданные *Михилом Максимовичем*. – М., 1834. – 180с.
21. Украинские народные предания. Собрал *П. Кулиш*. – М., 1847. – 92 с.
22. Українські пісні, видані *М. Максимовичем* / Фотокопія з видання 1827 р Підгот. видання і розвідка П.М. Попова. – К.: Вид-во АН України, 1962. – 343 с. + XXII.
23. *Чабаненко Віктор*. Великий Луг Запорозький: історико-топонімічний словник. – Запоріжжя: ЗДУ, 1999. – 330 с.
24. *Еварницький Д.И. (Д.И. Яворницький)* Запорожье в остатках старины и преданиях народа / Упорядк., текстолог. інтерпретація, передмова М.М. Олійник-Шубравської. – Ч.1, 2. – К.: Веселка, 1995. – 447 с.

3. СПЕЦИФІКА ПОЧАТКОВОГО ЕТАПУ РОСІЙСЬКОМОВНОЇ ЖІНОЧОЇ ЛІТЕРАТУРИ (XVIII – ПЕРШІ ДЕСЯТИЛІТТЯ XIX СТ.)

Відома дослідниця-фемінолог Хелен Шовалтер у розвитку жіночої літератури виділяє три етапи, притаманні і жіночій творчості як загальнокультурному явищу, і жіночій літературі як соціокультурному феномену в межах національної літератури: а саме «фемінний», «феміністський» та «жіночий» періоди [3; 42]. Перший – початковий – етап розвитку жіночої літератури (його ще називають етапом репрезентації фемінного) відрізняється від наступних фаз тим, що він є довготривалим періодом імітації канонів і репутацій домінантної (тобто традиційно чоловічої, а радше – патріархатної) літературної традиції. Російська жіноча література розвивалася також у межах запропонованої Шовалтер «періодизації», а хронологічні межі першого етапу припадають на середину XVIII та початок XIX ст. Так, у 1840-х роках письменниця Олександра Зражевська нарікала на затягнуту фазу імітативних дій щодо російськомовної жіночої літератури і на те, що «до сьогодні, окрім княгині Волконської, А. Глінки і графині Ростопчиної, наші віршотвориці не займалися істинною поезією, а йшли протореним шляхом і мавпували чоловіків» [17, 5]. Приходить усвідомлення того, що жіноча література повинна мати свій специфічний «еволюційний» напрямок, а отже, природно закінчується фаза імітацій: «фемінний» період змінюється періодом «феміністським». Але іншими були авторські мотивації російських жінок, які писали в 1740-х роках – там, де все тільки починалося.

«Культура і пов'язаний із нею престиж прочинили жінці двері у чоловічий світ» [10, I, 37], – міркує знана філософ Сімона де Бовуар і, безперечно, має в тім рацію. І тут саме час пригадати одну з аксіом теоретико-літературної думки: художній текст як активне начало тексту в цілому слугує основою культури. Ніколи до XVIII століття роль російської жінки в різноманітних сферах життя не була настільки значущою: нові соціокультурні (водночас і психологічні) жіночі типи, що виникли в петровську та післяпетровську добу, майже одразу набувають культурної і соціальної цінності (серед них, зокрема, жінка-письменниця). Безумовно, російське XVIII ст. – епоха дилетантизму, і чимало зусиль тогочасних жінок у царині літератури переважно учнівського характеру. Проте це абсолютно новий вид

духовної діяльності для Росії, який своєю унікальністю заслуговує на уважне і поважне ставлення (утім, зменшувати художню та історико-літературну цінність творів, скажімо, Катерини II або Анни Буніної теж не варто). Безумовно, поодинокі випадки (не анонімного) жіночого авторства налічує середньовічна словесність і література XVII століття. Так, серед російськомовних авторок називають імена поетеси Ксенії Годунової [32], драматургів-царівен Софії Олексіївни та Наталії Олексіївни [16]; щодо української літератури актуальними є поетичні спроби Марусі Чурай та Анни Люболичівни або співанки інокіні Анісії [24]. Утім, соціокультурний феномен жінки, що пише в межах російськомовної культури, стає можливим лише в імперії Нового часу. І тому є кілька вагомих суто культурних причин. Насамперед, ідеться про надбання жінками практичних навичок роботи зі словом.

Для дворянської дівчини XVIII століття уміння розмовляти і писати модно і грамотно (при цьому не завжди одне передбачало інше) було невід'ємною складовою великосвітського образу «соціально активної» жінки. Майстерність плетіння слів (переважно на європейській манер) часто набувало сакрального значення. Насичена алегоріями мова масонів, що спричиняла нерозуміння і страх, жаргон чепурх і петиметрів, який сатирична література картала сміхом і презирством, маркували співрозмовників як таких, що належать до єдиного соціального та культурного середовища. Одночасно із заохочуванням говорити по-новому в російській культурі отримує престижний статус уміння писати «по-європейськи». Недарма перше видання найпопулярніших, перекладених з німецької «Прикладов, како пишутся комплименты разные» було здійснене ще в 1708 році. Ця книга була своєрідним посібником, який надавав читачеві зразки епістолярного стилю, допомагав віднайти готові формули при листуванні. Сліди активного пристосування настанов «Прикладов...» до конкретної життєвої ситуації ми легко знайдемо як у приватному листуванні (зокрема і жіночому [7; 8]), так і в художній літературі петровського часу (наприклад, у «Гісторії про Олександра» [29]). Епістолярна культура Росії XVIII ст. початковий етап формування культури письма, що остаточно склалася на початку XIX ст.: особистому листуванню дозволено було торкатися всіх нюансів інтимного спілкування, що виражалося, зокрема, у появі літературного жанру «дружнього листа». Культура письма виникає тоді, коли написане слово стає гідною заміною слову друкованому, доповнює промовлене слово і супроводжує слово неказане. Сама ж манера письма робиться невід'ємною характеристикою людини: особливості накреслення літер дають уявлення про культурні ідеали того, хто пише, про добу, до якої він чи вона належать. Те, що «навички письма стають масовими, дуже поширеними у всіх сферах суспільства» [9, 10], дозволяє говорити про появу в другій половині XVIII ст. російського орієнтованого на європейські зразки загалу, що пише. Відкриємо дужки: сестри Магницькі – Наталя і Олександра – у союзі з Катериною Щербатовою (Черепановою) у 1790-х роках здійснюють масштабний переклад «Листів з Італії» Шарля Дюпаті: «епістолярний апарат» російської літератури був досконалим, саме це і дозволяло жінкам передати російською мовою складний стиль оригіналу.

Серед факторів, що спонукали російську жінку «нової формації» братися за перо, не можна обійти увагою її безсумнівну велику начитаність. Так, з чималою гордістю повідомляє мемуаристка Катерина Дашкова про свою бібліотеку –

зібрання книг юної княгині налічувало близько дев'ятиста томів. Не випадкові і звертання старих авторів до «чарівних читачок»: можна впевнено говорити про те, що тривалий час книга в Росії частіше зустрічалася в руках жінки, аніж чоловіка (саме книга стає незмінним атрибутом жіночих портретів кінця століття). У передмові до третього видання своїх творів російський поет-сентименталіст Іван Дмитрієв писав: «Видання моїх віршів (...) були присвячені жіночій статі. (...) Критиці нема чого пхати свого носа і пера свого. Це не її царина» [цит. за: 13, 252]. Звичні також звертання до «люб'язних читачок» і в тогочасній романтичній белетристиці (у тому числі й журнального типу). Подібні висловлювання чоловіків-авторів так би мовити працювали на «жіночу бібліотеку». Знання європейських книжкових новинок (здебільшого сентиментальних новел і любовних/дидактичних романів) помічають у російській дворянці іноземні мемуаристи. Наприклад, як згадує француз Сегюр, «у світі можна було зустріти багато ошатно вдягнених паній, дівчат, примітних красою, котрі розмовляли чотирма і п'ятьма мовами, вміли грати на різних інструментах і були знайомі з творіннями відомих романістів Франції, Італії та Англії» [31, 43]. Жінка Росії молодшої стає активною читачкою [35].

Поняття «жіноча бібліотека» формується в європейській культурі другої половини XVIII століття, і пов'язується насамперед з чітким розподілом класицистичної літератури на авторитетний державний друк і камерну розважальну літературу, літературу як безневинну забавку (за визначенням Юрія Лотмана [18, 210]). Основним споживачем (згодом, і творцем) розважальної літератури стає жінка. Так, показовий самим фактом своєї публікації є перекладний (? – атрибуція проблемна) розважальний роман Наталії Нейолової (Макарової) «Лейнард і Термілія, або Злощасна доля двох коханців». Виданий 1784 року цей твір нічим не відрізнявся від подібних у плані змісту чи композиції, але зайняв свої місце в історико-літературному процесі, бо, за словами Миколи Новікова, «наближався до кращих досягнень у мові». Такою ж була доля «розважальних» перекладів 1780-х Марії Орлової (Масолової), Єлизавети Нілової та Варвари Голіциної (Енгельгард), які видали свої романи «Абатство», «Граф Вільмонт», «Пригоди Едуарда Вальсова» та «Листи від Фанелії до Мальфорта» в Тамбові (під час губернаторства там Гаврила Державіна). Своєрідної популярності в середині століття набули переклади Анни Вельяшевої-Волинцевої, серед яких були східні казки «Тисяча і одна година» (1766 - 1767) та роман «Про графа Оксфордського» (1764). Невипадково, класифікувавши твори тогочасних письменниць за тематичною ознакою, український бібліограф Степан Пономарьов визначав: «Письменниці наші присвячують сили свої переважно белетристиці, педагогіці та перекладам» [25, 12]. Причини подібної стратифікації інтересів очевидні: дитяча кімната, домашнє господарство, «сердечні справи» – найбільш актуальні та єдино можливі теми і сфери знання жінки-письменниці XVIII століття. Та й елементарна нестача навчальних посібників призводила освічену жінку-матір до перебирання на себе функцій перекладачки та класного наставника для своїх дітей. Таким, зокрема, став шлях до красної писемності княгині Олександри Меншикової, котра перекладала «під час класів зі своїми дітьми, аби і собі не втрачати часу» [22, 147]. Як лінгвістичні вправи при вивченні російської мови починали своє існування переклади українки за походження Марії Храповицької (Сушкової), авторки перекладу авантюрної повісті «Походеньки Неоптолема»

(1762), роману «Інки, або Руйнація царства Перуанського» (1778) і, що особливо цікаво, – однією з перших перекладачок передромантичних «Ночей» Е. Юнга (це окрім численних оригінальних творів, котрі Храповицька друкує в часописах «Трутенъ», «И то и се», «Всякая всячина» і таке інше).

Утім, ми повинні враховувати різницю сприйняття великосвітською громадою Росії жінки, яка має уявлення про популярний західноєвропейський роман, та дворянки (а тут ідеться виключно про авторок-дворянок), котра сміливо демонструє свої інтелектуальні та літературні здібності. Так, уже перші російські поетки зазнали звинувачень у плагіаті (твори Катерини Сумарокової (Княжніної) приписувалися її батькові, вірші Єлизавети Хераскової (Неронової) – її чоловікові) та в заняттях нежіночою справою. Щодо останнього: дивовижної популярності свого часу набув такий анекдот – «Хераскова, чепурна панянка, та коли б ще й писати їй, то в чоловіка не було ще й порядних: він пише, вона пише, а хто ж борщ зварить?» [цит. за: 23, I, 171–172]). І тут, власне, проявляється межа, що відокремлює «вчену жінку», яка зраджує таким собі нормам культури і статі, від «чесної жінки», обивательки. Пригадаймо, що в тогочасній західній літературі порядна жінка регулярно протиставляється «синій панчосі»: мольєрівські «кумедні жінки» і «вчені жінки» є такими ж гротескними в очах суспільства, як і «міщанин-шляхтич», бо мріють вони про культуру, що не відповідає їхньому соціальному стану. Феміністський літературний критик Домна Стентон визначає джерело маргінальності жіночої письменницької праці в «конфлікті між конвенційними ролями дружини, матері, доньки та неконвенційальним «я», котре має певні амбіції та скерованості, які пронизують сам акт письма» [5, 180]. Жінка, що пише вступає в суперечку із патріархатним визначенням жінки і маркується як узурпатор чоловічої прерогативи³.

У передмові до поеми «Поліон», виданої 1774 року, поетеса Катерина Урусова пише: «Я плекаю надію, що читачі мої, поважаючи статтю мою і перші мої спроби (...), зможуть вибачити похибки, які тут є; чим заохотять несміливу Музу мою до подальших вправ» [41, 3]. Заохочень не бракувало (хоча природа цих схвалень – навіть найбільш лояльних – часом сумнівна). Наприклад, Степан Пономарьов епіграфом для свого каталогу російських письменниць обирає слова відомого слов'янофіла Івана Киреевського: «Мені завше хочеться вклонитися всюди, де я бачу талант. Але жінка з талантом має в собі щось особливо привабливе» [25, 2]. І Киреевський не одинокий у своєму захваті «тендітними піїтами». «Посередній витвір жінки має дужчий на нашу статтю вплив, ніж зразковий твір чоловіка, – зауважує один із шанувальників красної словесності XVIII ст. – Читаючи перше, ми уявляємо саму авторку, переміщаємося до кабінету, бачимо прекрасну, цілуємо руки, що зображують думки її та почуття, та самі прагнемо наслідувати їй» [цит. за: 6, 18]. «Смиренный», «граційний», «цнотливий», «невинний», «витончений», – усі ці

Примечание [A1]: Пономарев!!

³ Наскільки такий стан речей усвідомлювала поспіхом європеїзована російська жінка? Надзвичайно популярна в російського читача початку XIX ст. французька письменниця С. - Ф. Жанліс у оповідці «Жінка-автор» попереджає своїх колежанок: «Ніколи не публікуйте ваші твори (...). Про вас складеться хибна думка (...). Ваші друзі більше з вами не спілкуватимуться як раніше, невимушено і легко. Ці почуття виникають в атмосфері ревності. Ті, хто не з вашого кола, вважатимуть вас честолюбною і зверхньою педанткою, що плекає амбіції (...). Ви втратите лагідне ставлення до вас жінок, підтримку чоловіків, ви станете чужою у своєму середовищі, але не будете своєю серед чоловіків. Вони ніколи не приймуть до свого загалу жінку-автора як рівну»

епітети – більше, ніж ходовий товар у тогочасних літературно-критичних публікаціях, присвячених жіночій літературі. Причина подібної прихильності прозора: у жінці, яка пише, чоловіки-літератори Росії молоді не бачать конкурента (звідси і такий зверхній тон відгуків про їхню літературу діяльність). Лояльність критики зникає, коли зростає художня цінність жіночих текстів, з'являються певні моделі поведінки жінки, яка пише (ідеться, зокрема, про літературну стратегію романтичної поетеси початку XIX століття, репрезентовану, скажімо, Анною Буніною – першою російською професійною поетесою, членом «Бесіди любителів російського слова», авторкою відомої у свій час поетичної збірки «Недосвідчена муза» [12; 26, 447–474; 23, III, 47–59; 30, 19–30; 11]). Водночас формуються поняття «письменниця», «жіноча література», «жіноча творчість»; точніше, говорити про російську жіночу літературу починають не як про милий курйоз, дозвіл ніжного пера і домашню визначну пам'ятку, а як про соціокультурне явище [19; 21].

Отже, одним із поширених аргументів, що висували (і висувують) проти жіночої літературної творчості, є застереження щодо суперництва з чоловіками-авторами на їхній території. Очевидно, що в період становлення російської жіночої літератури писати для жінок (навіть жінок привілейованого дворянського класу), означало перехід у дещо іншу площину існування, своєрідне перевдягання [38]. У колі актів «письменницького перевдягання» знаходиться розвиток «офіційної» жіночої мемуаристики (за класифікацією американки Сідоні Сміт, це патернальна модель жіночої автобіографії [4, 53–56]). У терміні «офіційна жіноча мемуаристика» закладено, перш за все, уявлення про прогресивну лінійну автобіографічну оповідь, за допомогою якої будується цілісна і репрезентативна ідентичність тої, котра пише. А саме, оповідаючи історію свого життя, письменниця свідомо підкреслює соціально значущі (а час від часу і відверто маскуліністські) риси автогероїні. Такими є, зокрема, мемуари Катерини Дашкової, в яких княгиня послідовно утримує увагу читача на своїй «чоловічій» ролі як у приватному, так і в публічному житті, позначаючи свою «недоречність», котра поміж тим (за задумом мемуаристки) є чи не найсильнішим стимулом для жінки, аби почати писати. Інший яскравий приклад – мемуари Катерини II. Цей текст, побудований на чіткому протиставленні класицистичних топосів «просвітлений правитель» (тобто сама Катерина) та «вередливий тиран» (її чоловік Петро III), обертається навколо ідеї гендерної інверсії. Отже, на момент державного перевороту Катерина виявилася, перефразуючи українського класика, єдиним мужчиною в Росії (звернемо увагу і на те, що десятки сторінок невеликих за обсягом спогадів присвячені опису маскарадів і костюмованих балів, а особливе місце займає історія з перевдяганням: імператриця під час воєнного перевороту в чоловічий стрій та використання нею чоловічого сідла тощо). Обидві «державні» мемуаристики творять свою історію як історію самоствердження і становлення, поєднуючи (у різних пропорціях) публічний і приватний тематичний узус, при цьому важливими аспектами обох цих сфер буття стають нетипові для жінки-сучасниці як умови життя, так і особистісні характеристики.

Закономірним наслідком подібних соціокультурних умов (а радше – вимог) початкового періоду формування російськомовної жіночої літератури стає розквіт так званих камерних «натуральних» жанрів, які протиставляються «ученим»

класицистичним жанрам (трагедії, епічній поезії, великим поетичним формам тощо) і які потребують для свого творення спеціальної підготовки автора. Названу особливість жіночої творчості в російській літературі маніфестує в 1790-х роках поетеса Катерина Урусова у своєрідному програмному вірші «Години усамітнення». Лірична героїня цього твору даремно шукала своє місце «серед радощів мирських» і лише тепер, у години усамітнення, забувши хибну «пишність і славу», знаходить своє покликання: «От сует я удалась, / Тишиною оградилась, / В сердце чувствую покой. / Музы, зря мою свободу, / Пить велят Кастальску воду / И беседуют со мной (...) Гласу сердца я внимаю; / Жизни сладость заключаю / В дружестве и в тишине – / И со мной коль чисты музы / Утвердят свои союзы, / Жизнь утехой будет мне» [28, 547]. Із жіночою творчістю XVIII – початку XIX століття пов'язують становлення его-орієнтованих текстів, зокрема жанрового різновиду жіночої автобіографії та інтимної любовної лірики. Та й сама наявність сповідальних мотивів у красній писемності пов'язується із жінкою: наприклад, перший російський соціально-психологічний роман «Чепурна куховарка» Михайла Чулкова – це форма жіночих мемуарів.

Жанр автобіографії, поряд з жанрами щоденника і мемуарів традиційно відносять до «жіночих» жанрів оповіді в класичному літературному каноні. Основне завдання автобіографічного жіночого тексту, як воно визначається у феміністському літературному критицизмі, – це завдання самопрезентації жіночого «я». Жінка, що зважилася писати автобіографічний текст, потрапляє до складного і дискомфортного становища: вона не тільки порушує патріархальну заборону, виступаючи на публічну сцену, але й говорить про себе, своє особисте життя від першої особи, роблячи себе таким чином особливо вразливою. У цілому жіноча автобіографія як жанр представляє спробу жінок говорити про специфічні жіночі проблеми на специфічній жіночій мові. Показово, що в російській літературі жанр жіночої автобіографії зароджується практично водночас з появою жіночої мемуаротворчості як такої. Уже хронологічно другі⁴ записки російської жінки – мемуари княгині Наталії Долгорукової – є яскравою репрезентацією цього стилю. У побудові конфлікту мемуарів Долгорукової, як і в більшості жіночих автобіографій, домінуючу роль відіграє сильний жіночий характер. На відміну від багатьох зразків тогочасної жіночої мемуаротворчості вони написані грамотною російською мовою (стилістично витриманою, з дуже незначним вживанням церковнослов'янських елементів). Мемуаристка створює художньо-історичний твір, в якому реальні побутові образи вигадливо об'єднуються з риторичними зворотами. Але зіткнення старого й нового не спричиняє втрату внутрішньої єдності, авторка таким поєднанням уможливило зображення цілісності вдачі особи. У записках це ілюструється насамперед ставленням героїні до релігії. Долгорукова відчуває себе праведницею та обранкою, протиставляючи своє бачення світу баченню невтаємнених: вона розмаїто варіює «там», «тоді», «те», «я була», протиставляючи «той» свій неістинний минулий стан теперішньому, істинному. Між тим власну психологію в різних ситуаціях Долгорукова змальовує з

⁴ Перші російськомовні жіночі мемуари – спогади А. Ф. Шестакової «Анна Іоанна у внутрішніх покоях» (1738) – були написані в жанрі нотаток про події.

незвичайною для літератури її часу увагою. Так, княгиня детально описує сцену, коли її родичі намагалися переконати її відмовити опальному нареченому. Мотив докладно переданого епізоду – не від надлишкової педантичності героїні: вона чітко усвідомлює, що саме тут, у цьому моменті вирішується її доля. Міркуванням збереження багатства й добробуту вона протиставляє своє переконання «віддавши серце одному – жити й помирати разом» [15, 273].

Проблема статусу сповідальних жанрів у Великому художньому каноні, безумовно, суголосна проблемі жіночої творчості, яку сама концепція канону витісняє в галузь несерйозного, дилетантського, епігонського. Жіноча автобіографія XVIII століття (окрім згаданих текстів це ще й записки А.Д. Блудової, В.Н. Головіної, Г.І. Ржевської, А.В. Лопухіної, М.С. Ніколевої та інших) потрапляє, таким чином, у ситуацію потрібної маргінальності: як низький прозовий жанр у системі класицизму, як автобіографічний текст у контексті російської культури та як жіночий наратив. Поміж тим, вилучення его-жанрів із канону робить їх більш вільними від нормативного припису, і саме в них найчастіше проходять інноваційні процеси (на чому, зокрема будували концепцію «літературної еволюції» російські формалісти [33; 34]). Так і на прикладі жіночих автобіографій XVIII століття ми можемо спостерігати процес витіснення з літературного мейнстріму агіографічного жанру і присвоєння саме жіночою автобіографією елементів агіографічного письма. Наприклад, записки Анни Лабзіної близькі до жанру житійної літератури, для якої характерні символізація й дидактизм при побудові художнього образу. У мемуарах ідеться про перший шлюб авторки, який став випробуванням на її моральність і релігійну стійкість. Правоту власної моральної позиції Лабзіна підкреслює формою своїх спогадів, обравши для цього канонічну житійну модель. Записки ґрунтуються на двох докорінно антагоністичних началах. Одне з них – чоловік-розпусник, який спокушає цнотливу душу на несправедливі вчинки (іпостась класичного злодія-спокусника). Другий смисловий фокус мемуарів спрямовано на саму Лабзіну – чисту душу праведної страдниці, яка, попри душевні муки, не звертає зі шляху доброчесності. «Автор мемуарів завжди є своєрідним позитивним героєм. Адже все, що зображується, оцінюється з його точки зору, і він має право на суд і вирок» [14, 210], – зазначила відома дослідниця мемуарної прози Лідія Гінзбург. Саме в цій потребі досконалості і тотожних засобах репрезентації ідеальних образів міститься основа адаптації автобіографічним текстом (а у XVIII столітті передусім жіночою автобіографією) прийомів та завдань агіографічного письма, яке провокує заміщення одного жанру іншим у літературному процесі.

Любовна лірика XVIII століття – а це насамперед книжна пісня, розквіт якої настає у творчості Олександра Сумарокова та поетів сумароковської школи, – мала у своїй основі обрусілу українську фольклорну традицію та отримала своє друге народження в середовищі дворянської класицистичної культури, культури словесної і в першу чергу читацької, яка в російському своєму варіанті майже не знала інтимної любовної лірики. Тож не дивно, що серед поетес XVIII століття є авторки досить популярних пісень, найчастіше орієнтованих на фольклорні зразки. Вірші, створені в жанрі літературної пісні, складають левову частку літературної спадщини хронологічно першої російської поетеси Катерини Княжніної (Сумарокової), яка є авторкою щонайменше семи пісень, з котрих найвідоміші та

більш-менш досконалі в художньому плані вірші «Марно я приховую серця тугу люту», «Не сумуй, мій світ, аж сумно і мені», «О ти, що так мене любила» (цей твір також можна маркувати як елегію), «Ми любимо одне одного, та що нам в тім з тобою» й «Аж минув мій час дорогоцінний». Сумарокова писала свої вірші від імені чоловіка, адже відверта демонстрація чуттєвості була для світської дівчин нелегітимною, і друкувала їх анонімно (і це не є винятком для словесності XVIII століття). Частою темою її творів була невірність жорстокої коханки. Незабаром почали з'являтися вірші, написані «під Сума рокову», адресовані невірному коханцеві, що викликало подвійний пародійний ефект сприйняття в читацької публіки, яка знала особу автора. Сам факт існування пародій на твори Сумарокової засвідчує зростаючу славу поетки і широке розповсюдження жанру книжної любовної пісні. Авторкою кількох літературних пісень на мотив народних була, напевне (тут атрибуція проблемна), імператриця Єлизавета Петрівна (серед них найвідоміші «У селі-селі Покровському, серед вулиці широкої» та «Ах, життя моє, життя злиденне»). «У селі-селі Покровському» [27, 24] - неприхована стилізація народної пісні, будується як традиційна для фольклору бесіда селянки з паном, котрий освідчується їй у коханні та пропонує «міське життя». Цікаво, що в невеликому за обсягом вірші імператриці проходять мотиви, які незабаром стануть темою чималої кількості творів російської літератури (від пісні відомої акторки-кріпачки XVIII століття Парасковії Ковальової (Жемчугової-Шереметєвої) «Вечір пізній із лісочку...» до співанок комічно-оперної кріпачки Анюти Михайла Попова і хрестоматійної «Бідної Лізи» Миколи Карамзіна). Серед поетес-пісенниць варто назвати також ім'я Єлизавети Садунової (Уранової) – авторки відомого й до сьогодні романсу «Коли б завтра та й негода, от би б рада я була». Наприкінці століття під впливом сентименталізму уможлиблюється поява на літературному обрії авторок, творчість яких зосереджується виключно в межах камерної інтимної лірики. Таким є літературний спадок, скажімо, Анни Жукової (Бутурліної) – її найвідоміші поезії «Чоловікові моему, з котрим я в розлуці» та «Почуття матері». Між тим, і авторки, котрі працювали в основному за моделями класицистичної поетики, надавали перевагу більш-менш вільним жанрам – насамперед, елегії (для прикладу назвемо вірші «На смерть чоловіка і хворобу сестри» Єлизавети Нілової та «Жалоба над труною друга» Марії Поспелової). Та й до одичного віршування як такого жінка-автор звертається лише після трансформації цього жанрового різновиду в поетичній діяльності Державіна. Репрезентативним прикладом впливів інновацій державінської оди стає поетична творчість Анни Волкової [30, 31–35], перу якої належать «Ода давньому столичному граду Москві» та «Ода на коронацію Павла I».

Вочевидь, можна досить упевнено говорити про зв'язок між формуванням жіночої літератури «фемінного» періоду й актуалізацією камерних жанрів у літературному процесі. Можливо, саме те, що ці жанри є «непрестижними», робить їх привабливими для жінок-письменниць. Саме так, до речі, вважають американські феміністські критики Сандра Гілберт і Сузан Губар. Вони зокрема стверджують, що жінки рятуються від відкритої конкуренції з чоловіками в «другорядних» жанрах – таких, як повісті для дітей, щоденники, листи, автобіографії [1]. Утім, полемізуючи з ними, дослідниця-фемінолог Яел Харусі акцентує відмінність ситуації у

літературному процесі Росії періоду появи жіночого наративу: «Засоби для вираження, – пише вона, – які обирала жінка, не обмежувалися персональними жанрами, і ці жанри не були винятково жіночими. Зміст і часто якість, а не форма жанру створювали відмінність між жіночими та чоловічими творами» [2, 42]. Із цією думкою можна, принаймні, частково погодитись, адже жанри класичної російської літератури в жодному разі не були гендерно маркованими: автори-чоловіки писали інтимну лірику і вели щоденники, а жінки складали мадригали та еклоги. Проте є знаковим, що ледь не всі зусилля російських авторок XVIII століття у жанрах, що належали до мейнстриму, не були помічені при формуванні літературного канону і написанні традиційних історій літератури. Водночас у історії камерних жанрів російської літератури XVIII століття (передусім, его-белетристики) жіночі імена присутні обов'язково (визнаються, щонайменше, здобутки Наталі Долгорукової). Таким чином, з'єднуючою ланкою активного формування камерних жанрів і першого етапу розвитку жіночої літератури є маргінальна природа обох цих явищ.

У такому контексті звернення жінок-письменниць «ремінного» етапу до драматургії набуває не лише значення реконструкції цікавого історико-літературного факту. Важливість драматургічних жанрів в культурі перехідної доби (якою є XVIII століття для Росії), а тим більше для доби класицизму (верховенство театру як різновиду мистецтва і засобу впливу тут безперечно) важко переоцінити: це і поле битви світоглядних концепцій, і швидкий адекватний засіб виходу (людей та ідей) у публічну сферу, й оптимальний спосіб контролю загальних громадських настроїв і таке інше. Між тим, навіть короткий екскурс у історію російської «жіночої» драми Нового часу змушує відкоригувати широко розповсюджене твердження літературної критики про «відчужений», периферійний статус драматургії щодо концепції жіночого тексту. Так, Єлизавета Баксакова (Огарьова) перекладає п'ятиактну французьку комедію «Добра мати» (1796), Пелагея Вельяшева-Волинцева – одноактну «Французи в Лондоні» (1782). Зацікавлення Єлизавети Титової викликає одноактна п'єса «Сліпа в Спа» (1797, теж з французької). З німецької перекладає Катерина Бобрищева-Пушкіна і Марія-Франциска Фрейтаг (за її авторством публікується комедія в п'яти діях «Наш скрізь перший» 1797 року). У 1770-х роках прославилась перекладами з Вольтера Євдокія Болтіна, яка була, окрім того, авторкою російських версій «Сократа» і «Аглаї» (обидві – 1774). Не бракувало й оригінальних жінок-драматургів. Так, згадувані вже Фрейтаг і Титова на початку XIX ст. писали оригінальні п'єси «Великодушна жінка», «Кріпацький театр» і «Аделаїда і Вольметр» відповідно. Зрозумілим був інтерес до драматургії Катерини Дашкової, видавця альманаху «Російський театр». У рукописному вигляді зберігся трактат княгині «Про трагедії»; у театрі Ермітаж грали її невидану п'єсу «Весілля Фабіана» (1799); приписують авторству Дашковій також п'єси «Народне ігрище» (1774) та «Пані Вестнікова із родиною» (у співавторстві з Катериною II). Але, звичайно, найкращим драматичним твором Дашкової була дидактична комедія в п'ятьох діях «Теїсеоков, чи Людина безхарактерна» (1786). Цей ілюстративний ряд можна за бажанням продовжити⁵.

⁵ Утім, про «жіночу» драматургію цього періоду (і не в останню чергу про вагомий драматичний спадок Катерини II) варто говорити окремо [Див., зокрема: 36, 37, 39, 40].

Очевидно, що для становлення драматургії як особливого роду, літератури необхідним був певний рівень розвитку і громадського визнання театрального мистецтва. Сама ж можливість виникнення й піднесення драматичної культури визначається загальним станом естетичної думки. За таких умов звернення російських авторок до драматургії Нового часу є, окрім іншого, додатковим свідомством того, що вимоги драматичного мистецтва виявляються співзвучними змінам, які відбулися у свідомості людини після-петровського часу (і яким власне зобов'язаний своєю появою соціокультурний тип жінки-письменниці).

Отже, жіноча література початкового етапу є чи не найяскравішим процесом вестернізації Росії Нового часу. Тогочасна російська жіноча література представлена більше, ніж сорока авторськими іменами, і серед них – поетеси, письменниці, драматурги, а також численні перекладачки, коло інтересів яких поширювалося й на переказ рицарських романів та комічних сценок, і на переклад російською різних навчальних посібників та філософських трактатів. Мотивували до письма кожен конкретну авторку різні причини: від елементарної нестачі навчальних посібників при вивченні іноземних мов до політичної боротьби (як у випадку Катерини II) і ретельно випрацюваного плану становлення особистості в дусі Провітительства (йдеться про Катерину Дашкову). А втім, знакові явища тодішньої жіночої літератури – це автобіографічні і мемуарні жіночі тексти, що дозволяли авторкам відбити специфіку «неофіційної літератури» як то опис побуту, щоденного життя жінки, її відносини з дітьми та ставлення до Бога. Очевидне звернення письменниць російського XVIII ст. до маргінальних жанрів і тем – характерна риса початкового етапу жіночої літератури в цілому. На прикладі творчості численних російських авторок XVIII ст. можна спостерігати перехід від класицистичної художньої системи до системи суб'єктоцентризму за західноєвропейською моделлю (тобто сентименталізму, передромантизму тощо). При цьому літературне новаторство оригінальних авторок і перекладачок висвітлюється як на тематичному рівні (теми життя і смерті, любові-страждання й пристрасті, «цвинтарні» мотиви), так і на жанровому (домінування інтимної лірики та книжної пісні в поезії, «сповідальної белетристики» у прозі), усе частіше обираються для перекладацької роботи тексти передромантичної та романтичної спрямованості. Закономірно, що жіноча література набуває власного голосу саме в темах, мотивах і формах сентименталістської та передромантичної літератури, адже в основу цих культурних явищ покладено інтерес до чуттєвого становлення особистості, самописання і самоописання.

Література:

1. Gilbert S., Gubar S. *The Madwoman in the Attic: The Women Writer in The Nineteenth Century Literary Imagination*. – New Haven: Yale University Press, 1988. – 1194 p.
2. *Issues in Russian Literature before 1917* / Ed. by D. Clayton. – Columbus, Ohio : Slavica Publishers, 1989. – 248 p.
3. Showalter E. *A Literary of the Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing*. – Princeton: Princeton University Press, 1977. – 378 c.
4. Smith S. *A poetics of Women's Autobiography: Marginality and the Factions of Self-Representation*. – Bloomington and Indianapolis, 1987. – 180 p.

5. *Stanton D.C. Autogynography: Is the Subject Different? // The Female Autograph: Theory and Practice of Autobiography from the Tenth to the Twentieth Century / Ed. by James Olney. – NY and Oxford: Oxford University Press, 1988. – С. 180–189.*
6. *Белецкий А.И. Эпизод из истории русского романтизма. Русские писательницы 1830 – 1860 г. – Харьков, 1919. [Ввіділ рукописів ІЛ ф. №162, од.зб. 518-519].*
7. *Белова А.В. Домашнее воспитание русской провинциальной дворянки конца XVIII – первой половины XIX века: “корневое” и “иноземное” // Женские и гендерные исследования в тверском государственном университете / Под ред. В.И.Успенской. – Тверь: ТГУ, 2000. – С. 32-44.*
8. *Белова А.В. Замужество в провинциальной дворянской культуре конца первой XVIII – половины XIX века // Женские и гендерные исследования в тверском государственном университете / Под ред. В.И.Успенской. – Тверь: ТГУ, 2000. – С. 21-31.*
9. *Белоконь Е.А. Развитие русского письма в конце XVIII – первой четверти XIX в. Автореферат дис. ... к.и.н. – М.: МГУ, 1988. – 20 с.*
10. *Бовуар С. де. Друга статья: В 2 т. – К.: Основи, 1994.*
11. *Бочаров Д.В. Творчество А.П. Буниной в контексте литературно-общественного движения 1800–1810-х годов: Автореф. дис. ... к. филолог. н. – М.: МГПИ, 1991. – 24 с.*
12. *Бунин И.А. Семеновы и Бунины // Собрание сочинений: В 6 т. – М.: Художественная литература, 1988. – Т. 6. – С. 264–270.*
13. *Вяземский П.А. Старая записная книжка. – М.: Захаров, 2000. – 364 с.*
14. *Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. – Л.: Советский писатель, 1971. – 463 с.*
15. *Долгорукова Н.Б. Собственноручные записки // “Безвременье и временщинки”: Воспоминания об эпохе дворцовых переворотов / Сост. Е.Анисимов. – Л., 1991. – С. 255–281.*
16. *Забелин И.Е. Домашний быт русских цариц в XVI – XVII вв. // Сочинения: В 2 т. – Т.2. – М., 1872 – 256с.*
17. *Зражевская А.В. Зверинец // Маяк. – 1842. – Т.1. – Кн. 1. – С. 1–18.*
18. *Из истории русской культуры. – Т. IV. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 832с.*
19. *Киреевский И.В. О русских писательницах (Письмо к Анне Петровне Зонтаг) // Киреевский И.В. Критика и эстетика. – М.: Искусство, 1979. – С. 123–132.*
20. *Краснобаев Б.И. Очерки истории русской культуры XVIII века. – М.: Просвещение, 1972. – 319 с.*
21. *Кюхельбекер В.К. Взгляд на текущую словесность // Кюхельбекер В.К. Путешествие, дневник, статьи. – Л.: Наука, 1979. – С. 435–449.*
22. *Макаров М.Н. Материалы для истории русских женщин-авторов // Дамский журнал. – 1830. – Ч.29. – № 10. – С. 147–148.*
23. *Мордовцев Д. Русские женщины Нового времени. Биографические очерки из русской истории: В 3 т. – СПб., 1874.*
24. *Підмогильна Ю. Жіноча поезія другої половини XVI – XVII ст. в Україні // Гендерна перспектива / Упоряд. В. Агеєва. – К.: Факт, 2004. – С. 148–165.*
25. *Пономарев С.И. Наши писательницы. – СПб., 1891. – 78 с.*
26. *Поэты 1790-1810 гг. / Подготовка текстов М.Г. Альтшуллера. – Л.: Художественная литература, 1971. – 913 с.*
27. *«Предстательницы Муз». Русские поэтессы XVIII века / Сост. Ф. Гёпферт и М.Файнштейн. – Verlag F.K.Güpfert-Wilhelmshorst, 1998. – 272 с.*
28. *Русская литература. Век XVIII. Лирика/ Сост. Н. Кочеткова, Е.Кукушкина, К.Лаппо-Данилевский и др. – М.: Художественная литература, 1990. – 735 с.*
29. *Русские повести первой трети XVIII века / Подготовка текстов Г.Н. Моисеевой. – М.;Л.: Наука, 1965. – 322 с.*
30. *Русские поэтессы XIX века / Сост. Н.В. Банников. – М.: Советская Россия, 1979. – 256 с.*
31. *Сегюр Л.Ф. Пять лет в России при Екатерине Великой (1785-1789) // Русский архив. – 1907. – Кн. 3. – С. 11 – 118, 193 – 266, 298 – 416.*

32. *Симони П.-К.* Великорусские песни, записанные в 1619 – 1620 гг. для Ричарда Джеймса. – М., 1907.
33. *Тынянов Ю.М.* Литературный факт // Тынянов Ю.М. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Советский писатель, 1977. – С. 255–270.
34. *Тынянов Ю.М.* О литературной эволюции // Тынянов Ю.М. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Советский писатель, 1977. – С. 270–281.
35. *Улюра А.* Круг чтения дворянки и формирование культуры письма в России XVIII в. // Культура народов Причерноморья. – 2003. – № 37 (январь). – С. 65–68.
36. *Улюра А.* Место драматургии в литературном наследии русских сочинительниц XVIII в. // Наукові записки Харківського державного педагогічного університету ім. Г.С.Сковороди. – Серія: Літературознавство. – Вип. 2 (34). – 2003. – С. 7–16.
37. *Улюра А.* Шекспировские хроники Екатерины II // Русская литература. Исследования / Под ред. А.Ю.Мережинской. – Вып. IV. – К.: Київський університет, 2003. – С. 67–76.
38. *Улюра А.А.* Трансвестивный компонент русской женской литературы периода репрезентации феминного // Вісник Запорізького державного університету: Збірник наукових статей. Серія: Філологічні науки. – Запоріжжя: ЗДУ, 2004. – С. 214–221.
39. *Улюра Г.* Міф про монархічну Русь в творах Катерини II // Наукові праці: науково-методичний журнал. – Т. 29. – Вип. 16: Філологія. – Миколаїв: Вид-во МДГУ ім. П.Могили, 2004. – С. 40–43.
40. *Улюра Г.* Ярославський цикл Катерини II як спроба містифікації // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. Випуск 5. – К.: Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України, 2004. – С. 184–189.
41. *Урусова Е.С.* Полион, или Просвещенный нелюдим. – Спб., 1774. – 27 с.
42. *Шовалтер Е.* Феміністична критика у пущі // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX століття / Під ред. М.Зубрицької. – Львів, 1998. – С. 510–527.

4. СТАНОВЛЕННЯ ГЕНДЕРНОЇ СВІДОМОСТІ У ТВОРЧОСТІ С.І. СМІРНОВОЇ-САЗОНОВОЇ

60-70-ті роки XIX століття ознаменувалися процесами духовної емансипації жіночої особистості. Свідченням цього є численні приклади самореалізації жінки в різних традиційно чоловічих сферах діяльності: медицині, математиці, журналістиці, видавничій справі, природничих науках, історії, літературній критиці, філософії, літературі.

Одним з найдоступніших і ефективніших засобів жіночого самовираження в XIX столітті стає художня творчість. Жінка активно береться за перо для того, аби репрезентувати власний досвід осмислення гострих питань сучасності – заявити про себе і заслужити визнання. Цікавий і багато в чому парадоксальний досвід саморепрзентації належить маловідомій російській письменниці 1870 – 1890-х років С.І. Смирновій-Сазоновій (1852-1921), чия художня, публіцистична, мемуарна спадщина лише останнім часом починає привертати увагу дослідників.

У 1870-х роках на сторінках часопису «Отечественные записки» були опубліковані романи С.І. Смирнової «Вогник» (1871), «Сіль землі» (1872), «Попечитель навчального округу» (1873), «Сила характеру» (1876), «Біля пристані» (1879). За короткий період часу молода авторка заслужила визнання. Оцінюючи її творчість, критик С.О. Венгеров відзначав, що «по таланту С.И. Смирнова-Сазонова занимает одно из первых мест в ряду женщин-писательниц конца XIX века» [2, 531].

Гідними зразками російської белетристики вважали її твори О.М. Скабічевський, М.К. Михайловський, А.Л. Волинський, К.Ф. Головін. Письменники-сучасники – Ф.М. Достоевський, М.Є. Салтиков-Шчедрін, М.С. Лєсков, А.П. Чехов, О.С. Суворін, Н.Д. Хвощинська – захоплювалися багатообіцяючим талантом молодої письменниці. Про інтерес широкого загалу до творів С.І. Смирнової свідчить той факт, що до початку 1900-х років кожний з п'яти її романів був перевиданий двічі. Ім'я С.І. Смирнової увійшло до найбільших біобібліографічних покажчиків, бібліографічних словників і енциклопедій того часу.

Здобувши визнання за короткий час, С.І. Смирнова раптово припинила літературну діяльність. У роботах з історії літератури, створених у 1880-1890-х роках, її називають талановитою письменницею, яка не розкрила свій багатий потенціал. Про це свідчить низка висловлювань сучасників. В оглядовій статті «Російські жінки-письменниці» (1876) М.К. Цебрикова називає ім'я С.І. Смирнової серед жінок-письменниць, що користувалися популярністю, але згодом забулися: «В 70-х годах появилась молодая писательница, обратившая внимание и талантом, и еще более *надеждами, подаваемыми им*, г-жа Смирнова» [28, 695]. С.О. Венгеров уважав успішними лише ранні твори С.І. Смирнової: «...*большие ожидания, которые возбудили ее первые произведения, не оправдались*» [2, с. 531]. О.М. Скабічевський, підсумовуючи розвиток літератури останньої третини XIX століття, говорячи про С.І. Смирнову, відзначав: «...*писательница... была с огоньком*. Ей не доставало только по молодости лет знания жизни, а также наблюдений и опыта, что с годами конечно, могло бы и прийти. К сожалению ... после этого она замолкла и почти совсем сошла с литературного поприща» [21, 392] (виділено нами – Я.К.). Сучасникам були незрозумілі причини припинення С.І. Смирною літературної діяльності саме тоді, коли її визнали читачі і почали серйозно сприймати видатні майстри слова.

Літературознавство XX століття практично нічого не додало до розуміння особистості і творчості С.І. Смирнової. Твори письменниці розглядалися в контексті белетристичної школи «Отечественных записок» і її установки на відтворення позитивного героя з народного середовища (В.Б. Смирнов [23], М.Т. Пінаєв [16], М.П. Ємельянов [10] та ін.). Виходячи з цього, визначальними якостями романів авторки визнавалися традиційність і нормативність. Осмислення творів відбувалося в контексті історичних умов їх написання, аналізувалися ті аспекти змісту, які вважалися найбільш значущими: відображення робітничого питання, мотив пробудження революційної свідомості мас, діяльність «нових людей», розробка «жіночого питання». Такий підхід зумовлював переважно негативну оцінку творчості С.І. Смирнової. Вона пов'язувалася з негативною тенденцією, визначеною як «тема инволюции – от бывших демократических увлечений к предательству интересов демократии, к обоснованно-философскому, мещанскому существованию» [24, 109]. Репутація талановитої письменниці, що не виправдала очікувань, змінилася уявленням про неї, як про автора творів реакційного спрямування, що не відповідали розумінню літератури як універсального засобу виховання, і одного з проявів суспільної, громадянської справи. Серед причин неприйняття творчості Смирною істориками літератури – її тривала співпраця в газеті О.С. Суворіна «Новое время», за якою закріпилася репутація реакційного видання. Негативно

оцінювалася також присутність творів письменниці на сторінках часопису «Северный вестник», який вважався органом пропаганди ідеалістичної філософії й естетики.

Виключення С.І. Смирнової з літературного дискурсу обумовлено також уявленням про її світогляд. Тривалий час про неї говорили тільки як про автора з украй консервативними поглядами, ігноруючи еволюцію світогляду і суспільної позиції письменниці. Відомо, що після 1905 року С.І. Смирнова була пов'язана з правою організацією «Союз російського народу», – це також вплинуло на думку сучасників та істориків літератури радянського періоду.

З творчої спадщини С.І. Смирнової-Сазонової деякої популярності набув щоденник, в якому широко представлене літературно-художнє життя Петербурга 1880 – 1910-х років. Щоденник ніколи не публікувався повністю і не вивчався як зразок автобіографічного письма, а використовувався виключно з прикладною метою – як джерело історичних і культурних відомостей про епоху та її діячів [3, 6, 11, 15].

У зв'язку з розширенням методологічних підходів у сучасному літературознавстві, прагненням до вивчення літературного процесу в цілому, актуалізацією гендерних досліджень, творчість С.І. Смирнової має стати об'єктом літературознавчого аналізу. Дослідження художнього світу її творів як системи індивідуальних духовних цінностей, дозволяє встановити унікальні механізми процесу жіночої самоідентифікації.

Адекватному тлумаченню спадщини письменниці може сприяти гендерний підхід. Інтерпретація життя і творчості С.І. Смирнової засобами гендерної методології передбачає вивчення двох основних аспектів: специфіки комунікації в моделі «Я – Інші» у межах взаємодії жіночого начала зі світом і аналізу світовідчуття жінки в межах цієї моделі. Центральним об'єктом дослідження в даному випадку є індивідуальна жіноча доля, пов'язана з безпосереднім оточенням, мікросередовищем. Основними аспектами дослідження є суб'єктивні уявлення жінки-письменниці про своє життя й соціальну реальність. При цьому важливі не стільки художні переваги і недоліки творів С.І. Смирнової, скільки її життєвий досвід і способи використання творчості як засобу утвердження гендерної самосвідомості. Доцільним є вивчення біографії письменниці, її співвідношення з текстом, літературним висловлюванням як таким, а також погляд на С.І. Смирнову як на творця самої себе, для чого художня реальність служить лише засобом. Дослідження особистісного змісту її текстів дозволить визначити механізми самоідентифікації авторки, кожний з яких утілений у певній життєвій і творчій стратегії.

Стратегія 1 – демократична белетристика.

Перша успішна спроба саморепрезентації була здійснена С.І. Смирновою у віці вісімнадцяти років. Після закінчення другої московської гімназії з 1868 року вона жила в селищі Раменському в сорока верстах від Москви, звідки посидала свої твори до столичних видань. Деякий час молода письменниця була співробітницею журналу «Детское чтение», а з 1871 року почала працювати в белетристичному відділі часопису «Отечественные записки». На сторінках цього видання вона дебютувала з романом «Вогник».

У традиційному сюжеті роману про «нових людей» дев'ятнадцятирічна авторка намагалася дати відповідь на одне з актуальних питань сучасності – жіноче. У фабулі, формі оповіді, зображенні характеру центральної героїні, «нової жінки», С.І. Смирнова орієнтувалася на традиції безпосередніх попередників, які створили і затвердили жанрову форму роману про «нових людей» – М.Г. Чернишевського («Що робити?»), І.С. Тургенєва («Напередодні», «Новь»), І.О. Гончарова («Урвище»), М.С. Лєскова («Нікуди»), В.О. Слепцова («Важкий час»), М.Ф. Бажина («Степан Рульов»), Ф.М. Решетнікова («Свій хліб», «Де краще?»), Н.Д. Хвощинської («Велика Ведмедиця»), Марка Вовчка («Жива душа», «У глушині»), Л.О. Ожигіної («Своїм шляхом»). Традиційність роману С.І. Смирнової виявилася в предметі зображення («нова жінка»), групуванні персонажів («нові» і «старі» люди), соціально-етичному конфлікті (особистість і суспільство).

Героїня роману, «нова жінка» Клавдія Ракітіна, проголошує істинність суспільних ідеалів, рішуче розриває зв'язки з сім'єю, проте, не знайшовши сил відстоювати свої переконання, закінчує життя самогубством.

Зобразивши традиційний конфлікт, С.І. Смирнова висловила своє бачення «жіночого питання». Суть його полягала в скептичній оцінці здатності «нової жінки» успішно йти власним шляхом. Скептицизм авторки виявився, наприклад, у виборі імені головної героїні: Клавдія латиною «кульгава». Самогубство «нової жінки» у фіналі виглядає як учинок негероїчний, продиктований відсутністю внутрішньої стійкості. Полемічно тлумачиться і назва роману. Критики одноголосно визнали, що визначення «вогник» відноситься до характеру головної героїні. На нашу думку, текст не дає підстав для подібного трактування заголовку. Думається, що «вогник» – це іронічне позначення ідейних прагнень псевдонової жінки. Перед смертю Клавдія усвідомлює оманливість вогника. Він спалює її, доводячи практично до божевілья.

Мрія героїні виявилася помилковим орієнтиром, що призвів до внутрішньої спустошеності і смерті. Таким чином, у романі утверджується думка, згідно з якою незалежність «нової жінки» удавана. Вирішальним в її долі стає бажання суперниці, яка втілює традиційні характеристики жіночності – красу й чуттєвість. У трагічному результаті зіткнення інтересів двох героїнь стверджується думка про безумовну перевагу чуттєвої стихії над будь-яким проявом соціальної активності жінки. «Нова жінка» в зображенні С.І. Смирнової виявляється переможеною одвічною силою жіночої чуттєвості.

Сучасна письменниці критика позитивно оцінила цей роман, проголосивши появу нового демократично налаштованого автора (М.К. Цебрикова). Відзначені вище моменти явних розбіжностей письменниці з традиційним зображенням і оцінкою «нової жінки» були розцінені як свідчення молодості та незнання життя. У цілому, роман був визнаний вдалим, таким, що відповідав літературній програмі «Отечественных записок», і молода письменниця була прийнята до лав постійних авторів журналу.

На нашу думку, успішний дебют С.І. Смирнової в літературі пов'язаний не з художніми перевагами першого роману (існує думка літературознавця Ф.М. Борщевського про те, що вона запозичила багато елементів сюжету з роману Марка Вовчка «Жива душа»), а з самим фактом визнання її як письменниці. Молода

дебютантка белетристичної школи М.Є. Салтикова використала відому сюжетну схему. Традиційна проблематика дала їй можливість потрапити до когорти белетристів «Отечественных записок» – найпопулярнішого часопису 70-80-х років XIX століття. Читацька аудиторія цього видання, за підрахунками дослідників, складала при восьми тисячах передплатників близько ста тисяч читачів.

На думку деяких дослідників, друк романів С.І. Смирнової в журналі слід вважати одним з прорахунків редакційної діяльності М.Є. Салтикова-Щедріна. Подібні твердження безпідставні, оскільки існують свідчення того, що ідеолог «Отечественных записок» підтримував співпрацю з молодою письменницею. Листування редакторів журналу містить численні свідчення їх позитивного ставлення, наприклад, фраза з листа М.Є. Салтикова Некрасову від 16 січня 1872 р.: «Сюда приехала Смирнова, которая будет завтра у меня..., не заедите ли Вы ко мне, чтобы познакомиться с нею. *Она очень желает*» [20, 98]. Фраза засвідчує щирі симпатії, адже відоме суворе ставлення редактора до белетристів-початківців. Так само показовим є лист М.Є. Салтикова М.О. Некрасову, надісланий у період публікації другого роману С.І. Смирнової «Сіль землі» (березень, 1872 року): «Пожалуйста, напишите к Смирновой и, кстати, напомните ей о присылке третьей части. Пожалуйста. Ее непременно отобьют [20, 102]. Подвійне «будь ласка» і побоювання, що Смирнову «неодмінно відіб'ють» свідчать про зацікавленість редактора в публікації творів романістки. Таке ставлення голови провідної літературної школи того часу, безумовно, зміцнило уявлення Смирнової про власну значимість. Відтоді вона позиціонує себе винятково як письменниця.

Другий роман С.І. Смирнової «Сіль землі», що публікувався на сторінках того ж журналу з січня по травень 1872 року, мав більший успіх. Про це свідчать дані, наведені в дослідженні О.І. Рейтблата [19]. У рейтингу найпопулярніших творів російських письменників за 1872-1875 роки «Сіль землі» займає третє місце після романів Ф.М. Достоевського «Біси», «Підліток» і «Соборяни» М.С. Лєскова. Джерелами для списку були мемуарні й епістолярні свідчення, звіти бібліотек, а також журнальна і газетна критика. Можливо, такий успіх роману обумовлений зміною проблематики (відмовою С.І. Смирнової від жіночого питання й увагою до глибшого відтворення сфери чуттєвого).

Смислотворчим мотивом роману «Сіль землі» є пристрасть, змальована як темна сила ваблення, потужність якої реалізується через підкорення і руйнування. Головна героїня Ганна Корсакова, що подавала надії як «нова жінка», талановитий пропагандист передових ідей, у фіналі постає підкореною об'єктом своєї пристрасті – демонічним героєм Черником. Розум, сила характеру, моральна чистота героїні приносяться в жертву всепоглинаючій стихії почуття. Заради пристрасті вона порушує усталені моральні закони, жертвує благополуччям родини. Пристрасть звільняє героїню від необхідності підкорятися традиційним нормам патріархального соціуму. Не будучи феміністкою, С.І. Смирнова порушує питання про можливості жіночого опору репресивним суспільним механізмам. Однією з форм такого опору стає публічне зізнання Ганни Корсакової в зраді чоловікові і палкому коханні до іншого. Такою дією вона чинить опір зовнішнім силам, які прагнуть визначати і контролювати її життя. Пристрасть у романі реалізується як така практика суб'єктивації, за якої жіноча самодостатність отримує найповніше вираження. Вона,

як усе надмірне, приносить лише короткочасне задоволення, за яким неминуча трагедія. Звільнення Ганни відбувається ціною втрати власної ідентичності. Героїня назавжди позбавляється можливості не тільки повернутися до колишнього устрою життя, але й реалізувати себе ще в будь-чому, окрім пристрасті. Загалом, у романі утілюється думка про підкорення жінки як благо. Така позиція кардинально суперечила тим ідеям загального звільнення жіночої особистості з-під влади патріархального соціуму, які проголошувалися в тогочасній художній літературі і публіцистиці, утілювалися в діяльності «нових жінок».

У художньому світі С.І. Смирнової підкорення – одна з основних моделей взаємин персонажів. Вона реалізована в наступному її романі «Попечитель навчального округу» (1873). Головна героїня Любов Федорівна, екзальтована, схильна до ірраціональних поривів, потрапляє під вплив масонів, за їх вказівкою виходить заміж за чужу їй людину Ганського. Пройшовши низку важких внутрішніх випробувань, вона покохала його палко, проте після його трагічної загибелі зазнає впливу релігійних фанатиків.

Цей роман цікавий вибором наративної стратегії. Він написаний у формі спогадів учасника подій, професора астрономії Н-ського університету, Германа. Центром оповідної структури є чоловіче слово. Ймовірно, це пов'язано з тим, що у творі виявляються жанрові ознаки історичного роману. Одним із завдань авторки було створення ілюзії правдоподібності. Уведення розповідача-чоловіка, очевидця подій, сприяє достовірності зображуваного, а також знімає семантику вигадки, характерну для двох попередніх творів письменниці, де суб'єктом оповіді була жінка. Особливість Я-наративної форми оповіді полягає в актуалізації достовірності викладених подій. Чоловіче слово на той час було, безумовно, авторитетніше за жіноче, певно, тому Смирнова застосувала цю стратегію оповіді.

У романі здійснюється конструювання жінкою-автором чоловічого наративу. У результаті наратив цього роману можна визначити як псевдочоловічий. Наратор Смирнової практично позбавлений чоловічих рис. Він надзвичайно допитливий, іронічний, вразливий, здатний до романтичних поривів. Його основна функція – спогади і передача власних вражень, які часто ґрунтуються на чутках, плітках, ретельно зібраних в місцях, де відбувається дія.

У другій половині 1870-х років творча активність Смирнової-письменниці дещо слабшає. Наступний її роман «Сила характеру» публікується на сторінках «Отечественных записок» через три роки, у 1876 році. Цей твір дає найповніше уявлення про особливості авторської гендерної концепції.

На думку С.І. Смирнової, максимальне вираження жіночої суб'єктивності неминуче призводить до трагедії. У романі «Сила характеру» показовим є приклад агресивної жіночої сексуальності як засобу самоствердження. Головна героїня Надія Миколаївна, заміжня жінка, мати чотирьох дітей, упродовж семи років силою пристрасті утримує поряд із собою молодого коханця Миколу Солового. Коли ж Соловий вирішує розірвати ганебний зв'язок, щоб одружитися з доброчесною дівчиною Авгуστοю Охлиштишевою, Надія Миколаївна вступає в запеклий поєдинок з коханцем. Пристрасть набуває форми нав'язливої ідеї, хвороби: «Сама сила ее любви, которая, он знал, была к нему безграничная и даже какая-то безумная, грозила ему страшной борьбой» [25, 107]. У своєму прагненні відстояти владу над

коханцем і не допустити весілля, героїня С.І. Смирнової йде на крайні кроки: використовує шантаж і погрози. Ображене жіноче самолюбство підказує найжорстокіші способи помститися: «Она задумала провести его через целый ряд пыток, чтобы ужас его положения открывался ему не сразу, а постепенно. Она хотела насладиться его мучениями и тогда уже сказать ему: ты должен погибнуть! Погибнуть нравственно, что в тысячу раз хуже всякой физической смерти, погибнуть безвозвратно» [25, 129]. Пристрасть Надії Миколаївни перероджується на деспотичність і руйнівну озлобленість. Немоżliвість володіти об'єктом бажання стає причиною нервового розладу, істерії, а згодом і загибелі Надії Миколаївни.

Істеричний тип героїні – найбільш характерний для творчості С.І. Смирнової. Причиною істерії є гіперболізована, неконтрольована сила тяжіння. У романах письменниці героїні-істерички, захоплені пристрастю, схильні до демонстративних емоційних реакцій, шукають шокуючих драматичних ефектів, театралізують манеру поведінки. Пристрасть супроводжується двома основними станами – граничним відчаєм (і тому приниженням) та надмірною екзальтацією. Так, Надія Миколаївна переходить від стану страждання до стану істеричного збудження, від відчаю і зневіри у своїх силах до перебільшеної віри у власну унікальність. Героїні, що втілюють пристрасть, тяжіють до крайнощів, перебувають у стані надриву, відчаю, озлобленості, надзвичайно імпульсивні й емоційні. Їм не властиві, традиційно приписувані жінкам, підсвідомі інертність та спрямованість до гармонії.

В останньому романі Смирнової «Біля пристані» (1879) відчувається вичерпаність демократично спрямованої проблематики. Найцікавішим є характер революціонерки Ніни Огневої, що втілює репресовану чуттєвість. Героїня позбавлена зовнішньої привабливості. Не властиві їй і інші жіночі риси – елегантність, вишуканість манер, витонченість. Вона, підкреслює автор, «дурно и безвкусно одевалась», «кое-как чесалась и не замечала, что на ней надето» [26, 249]. Суворій зовнішності відповідає певний тип поведінки: «она была сосредоточенна, молчалива, сурова в обращении; она любила и искала уединения» [26, 248]. Моральна неповноцінність відчувається не лише в її зовнішності, але й у сфері внутрішніх переживань. Автор відзначає в героїні «недостаток чуткости» [26, 250] і «деревянность» [26, с. 251], які унеможливають її реалізацію як дружини і матері.

Зіткнувшись з низкою життєвих розчарувань, героїня свідомо обмежує себе в проявах сильних рухів душі. Практика емоційного придушення накладає відбиток на її характер і поведінку. Революційний терор стає для Ніни єдиною можливістю реалізації прихованої пристрастності натури. На думку письменниці, цей крок зумовлений невдоволенням жаданням любові, що штовхає її на такі агресивні способи самоідентифікації.

У цьому романі С.І. Смирнова остаточно дискредитує героїв свого часу – «нових людей» і революціонерів. Авторське ставлення до них переважно іронічне. У художньому світі письменниці іронія є абсолютним стилетворчим чинником. Відомо, що присутність у творі тієї, а не іншої стильової домінанти завжди обумовлена конкретними суб'єктивними факторами. На думку Д.С. Лихачова, «стиль может рассматриваться как отражение реального поведения человека, как нечто неотделимое от поведения писателя в жизни, как проявление единства его натуры» [13, 191]. На нашу думку, іронічне письмо С.І. Смирнової багато в чому

породжується і стимулюється її особистими егоїстичними імпульсами. Іронія по відношенню до оточуючих укріплює її у відчутті власної винятковості. Іронічний погляд на світ постає як ігрова настанова, за допомогою якої відбувається піднесення себе над дійсністю. У цілому, іронія письменниці може бути оцінена як своєрідна манера авторського самовираження, індивідуальна риса особистості, що проектується на художній світ. Іронічне ставлення стало способом утвердження власної суб'єктивності як вищої істини. Ця особливість світовідчуття С.І. Смирнової не могла не відбитися на стилі її художніх творів, які в деяких епізодах перетворюються на тотальну іронію, за допомогою якої реальна дійсність перетворюється на «світ для себе».

Відзначимо, що роман «Біля пристані» – останній твір Смирнової, надрукований у «Отечественных записках». Не виключено, що її прагнення репрезентувати себе як письменницю слабшає через зростання негативної критики творів.

Окремі висловлювання і великі критичні статті М.К. Цебрикової [27], В.Г. Авсеєнко [1], П.Н. Ткачова [4], М.О. Протопопова [18], М.К. Михайловського [14], О.М. Скабічевського [21] та інших, демонструють широкий діапазон оцінок творчості С.І. Смирнової. Увагу сучасників було зосереджено в основному на аналізі ідейного змісту романів, встановленні їх суспільного значення. При такому підході більшість оцінок були негативними, оскільки у творах письменниці настанова на зображення позитивного героя з народного середовища або відсутня, або іронічно осміюється.

Узагальнюючи досвід рецепції романів С.І. Смирнової в критиці, відзначимо ті оцінки та зауваження, які підтверджують нашу гіпотезу про свідоме конструювання письменницею творчої стратегії як засобу самоідентифікації.

Серед численних відгуків правомірними є висловлювання П.М. Ткачова. Критик відзначив головну особливість художньої манери С.І.Смирнової – бажання автора самовизначитися за допомогою створення художньої реальності. Він вважав суттєвим художнім недоліком надмірну авторську активність: «...Автор является и в роли творца, и в роли судьи своих творений» [4, 40]. Це зауваження правомірне і дає підстави вважати, що феномен творчості Смирнової полягає у ствердженні нею гендерної самосвідомості.

У художньому світі романів С.І. Смирнової найбільша увага приділяється розробці жіночих характерів. Творчість письменниці демонструє пошук моделі жіночої поведінки, найбільш адекватної авторському світовідчуттю. Цей аспект також був відзначений тогочасною критикою. П.М. Ткачов, звертаючись до аналізу роману «Сила характеру», дорікав авторці створенням характерів за «наперед визначеним, абстрактним шаблоном», та, разом з тим, високо оцінював майстерність психологічного аналізу в зображенні стосунків головних героїв – Надії Миколаївни й Солового: «Г-жа Смирнова умеет очень хорошо понять и очень живо воспроизводит душевные состояния женщины любящей... Бурные сцены описаны автором с художественной правдивостью... Это уже не отвлеченная абстракция, это жизнь во всей ее конкретной реальности» [4, 33-34]. Таким чином, критик визначив одну з важливих особливостей творчості Смирнової – її увагу до сфери чуттєвого й ігнорування сфери соціальної. І. Ігнатов, наприклад, відзначав, що у творах авторки

«к довольно искусно развитой любовной интриге не менее искусно присоединялся небольшой интерес к общественным вопросам» [5, 558] (виділено нами – Я.К.). М.О. Протопопов зміст творів письменниці зводив винятково до соціальної основи, проте він абсолютно правомірно виділив головний жіночий тип С.І. Смирнової – «жінки не обов'язку, а насолоди, чуттєвості» [18, 140]. На нашу думку, за допомогою розробки різних моделей жіночності С.І. Смирнова здійснювала спробу самоідентифікації. Художнє дослідження поведінки жінки (від лагідності до агресії) служило засобом визначення власної моделі поведінки в реальності.

Значна популярність С.І. Смирнової свідчить про успішність застосування нею практики позиціонування себе як письменниці. Серед прихильників її творчості був Ф.М. Достоевський, з яким вона познайомилася на початку 1870-х рр. і залишалася в дружніх стосунках до кінця життя письменника. За свідченням Г.Г. Достоевської: «Федор Михайлович был дружен с Софьей Ивановной и очень ценил ее литературный талант» [8, 290]. Ф.М. Достоевський був уважним читачем творів С.І. Смирнової, особливо захоплювався її романами «Сила характеру» і «Попечитель навчального округу». Про шанобливе відношення письменника свідчить і той факт, що в листі від 26 травня 1906 року Г.Г. Достоевська звертається до С.І. Смирнової з проханням написати біографічний нарис для першого тому повного зібрання творів Ф.М. Достоевського. Цей вибір обґрунтовується у відомому зізнанні: «...Ведь Вы знаете, как он Вас уважал и любил, и знаете, как высоко ставил Вашу литературную деятельность и как много ожидал от Вашего прекрасного таланта» [15, 273].

М.С. Лєсков називав С.І. Смирнову «розумною і витонченою письменницею» [17, 221]. До кінця ХІХ століття вона вважалася однією з найталановитіших белетристок. Про це свідчить, наприклад, зауваження А.П. Чехова, висловлене ним в листі до О.С. Кисельова від 22 березня 1892 р.: «... солидное и благородное по духу... из всех русских писательниц было только у Хвощинской, покойной Тур и ныне забытой Смирновой» [29, 32].

Існують численні свідчення того, що в різних культурних колах Смирнову сприймали саме як письменницю. Наприклад, у листі Ф.О. Бурдіна до О.М. Островському зазначається: «Нового у нас ничего нет, разве только то, что Сазонов женится на *писательнице* Смирновой» [цит. за: 6, 81]. У спогадах Т.Ф. Скліфосовської про зустрічі О.М. Островського з артистами Александринського театру: «Приезжал Н.Ф. Сазонов, почти всегда со своей женой – *писательницей*...» [22, 323]. У щоденникових записах О.О. Штакеншнейдер: «Передала нам вчера, между прочим, Анна Григорьевна, что Федор Михайлович объявил ей, что будет у нас играть на сцене и привезет к нам Смирнову, *писательницу*» [30, 365] (виділено нами – Я.К.). Одним з цікавих свідчень ефективності обраної стратегії самоствердження є рукопис біографії С.І. Смирнової, написаної її сестрою Н.І. Смирнової. Певно, у колі сім'ї її також сприймали як письменницю, соціально значущу персону.

Зацікавленість Смирнової в такій стратегії саморепрезентації як художня творчість слабшає лише тоді, коли вона починає відчувати розчарування М.Є. Салтикова і посилення негативної оцінки її творчості критикою. До цього часу змінюється соціальний статус письменниці, її світогляд і спосіб життя. У межах

першої стратегії самоствердження провінційна письменниця заявила про себе, набула популярності, дістала можливість висвітлювати поточні суспільні процеси.

Стратегія 2 – журналістика.

Важливу роль у реалізації наступної практики суб'єктивації відіграв відомий журналіст, критик, драматург О.С. Суворін. У 1876 році він придбав збанкрутілу газету «Новое время». У цьому ж році співробітницею газети стала С.І. Смирнова, знайома з О.С. Суворіним задовго до цього. Відомо, що після смерті його першої дружини саме вона була найбільш вірогідною претенденткою на цю роль. За свідченням журналіста Б.В. Гея, «Суворин мог бы взять в жены писательницу С.И. Смирнову» [7, 10]. Пізніше в одному з листів він наставляв Суворіна: «Из всех женщин, которые прошли с 1875 года мимо вас по сегодняшний день, одной Смирновой можно дать предпочтение. Она была бы достойная представительница Вашего редакторского дома, она вела бы в нем строгий порядок, она могла бы обмениваться с Вами мыслями обо всем... были бы вы хозяин и муж сознающей себя жены» [7, 10]. С.І. Смирнова продовжувала впливати на життя в будинку Суворіна і після того, як він одружився з однокласницею своєї доньки, сімнадцятилітньою Ганною Іванівною. Нещодавно опублікований щоденник О.С. Суворіна містить свідчення надзвичайного впливу, який до кінця життя мала на нього Смирнова.

З 1876 до 1896 року на сторінках газети О.С. Суворіна в рубриці «Недільні бесіди» з'являються публіцистичні фейлетони С.І. Смирнової, які вона підписує псевдонімом *Русский*. Вибір псевдоніму значущий у кількох аспектах. По-перше, С.І. Смирнова тепер прагне приховати своє авторство. Ця настанова кардинально відрізняється від її прагнення затвердити за собою роль письменниці в першій стратегії. По-друге, вона обирає чоловічий псевдонім. По-третє, саме визначення *Русский* має політичний зміст. Певно, до цього часу вже сформувалися націоналістичні погляди Смирнової.

Виступи С.І. Смирнової в пресі присвячувалися, як правило, осмисленню поточних соціальних і політичних питань. Пізніше вони були опубліковані окремими виданнями (збірки фейлетонів «Царство натовпу» (1905) та «Борці за свободу» (1907). С.І. Смирнова дістала можливість відкрито коментувати події, що відбуваються, висловлюватися з актуальних суспільних питань, утверджуватися у своєму впливі на сучасників не один раз на кілька років, а щотижня. Обрана модель самоствердження створювала ілюзію прямої дії на громадську думку. Окрім того, публіцистичний жанр вимагав витрати менших зусиль, позбавляв нападів критики, докорів у недоліках художньої майстерності.

Діяльність С.І. Смирнової-журналістки оцінювалася не менш суперечливо, аніж літературна практика. Цей період її життя пов'язаний з кардинальною зміною світоглядних орієнтирів. На початку 1880-х років демократичний і ліберальний образ думок змінився націоналізмом і шовінізмом. Тепер С.І. Смирнову підтримують переважно в консервативних суспільних колах.

З погляду сучасників обрана стратегія саморепрезентації не була успішною. М.К. Михайловський, що високо оцінював романи С.І. Смирнової, її публіцистичні виступи називав «невдачею» [14, 1055]. На думку С.О. Венгерова, «в них нет определенного отношения к вещам, и они больше скользят по душе читателя, чем

задевают ее» [2, 531]. Серед читачів *Русского* в цей період був Ф.М. Достоевський, про що свідчать його нотатки в «Щоденнику письменника». В одному з записів він полемізує з автором в оцінках поведінки російських добровольців у Сербії. Смирнова й інші журналісти, що підтримують рух допомоги слов'янам, звертали увагу на хоробрість російських воїнів у бою й виправдовували їх аморальні вчинки, здійснені в п'яному чаді. Достоевський скептично ставився до подібного упередженого спотворення фактів [9, 111].

А.П. Чехов у листі до О.С. Суворіна від 30 березня 1895 року коментує фейлетон Смирнової «Що робити?» («Новое время», 28 березня 1895 рік). У ньому вона висловлює думку, що жінки, які не мають видатних здібностей, не повинні прагнути до вищої освіти: професії лікаря і вчителя, без справжнього покликання, перетворюються на погане ремесло. Вона рекомендує жінкам, обмежившись середньою освітою, зайнятися сільським господарством і садівництвом. Думки Смирнової викликають у А.П. Чехова неприховане роздратування: «Советовать барышням заниматься сельским хозяйством – это все равно, что советовать им: будьте медведями и гните дуги» [29, 44].

Суспільна позиція С.І. Смирнової незмінно привертала до неї увагу. Її жорсткі світоглядні декларації, національна і релігійна нетерпимість викликали крайнє неприйняття сучасників. Показовий фейлетон А. Яблоновського, в якому С.І. Смирнова карикатурно змальовується у вигляді старого опудала: «Со своего огородного поста г-жа Смирнова сходит только для того, чтобы плеснуть серной кислотой в лицо еврея или кинуться врукопашную с кадетами. И всякий раз эти вылазки старой дамы вызывают в душе зрителя чувство непобедимого отвращения» [31, 333].

Таким чином, зміст публіцистичної спадщини колись популярної письменниці одержав негативні характеристики, як створений «у реакційному напрямі» [23, 703]. Проте, оцінюючи його безвідносно до висловлюваних у ньому ідей, слід зазначити, що публіцистика Смирнової може бути визнана ще одним успішним способом утвердження гендерної самосвідомості жінки-автора. Неможливо заперечувати значущість факту відкритого здійснення ціннісного самовизначення.

Стратегія 3 – драматургія.

У житті і творчості С.І. Смирнової особлива роль належить театру. Після одруження з відомим актором М.Ф. Сазоновим, вона дістала можливість познайомитися і постійно спілкуватися з акторами, режисерами, драматургами, досконало вивчила театральне життя. На сцені Александринського театру грав не лише чоловік, М.Ф. Сазонов, але й донька – Л.М. Шувалова, а також сестра С.І. Смирнової, Н.І. Смирнова.

Сама С.І. Смирнова була відома сучасникам як драматург. У 1877 році на сцені Александринського театру була представлена її перша драма «Спільники», яка пізніше увійшла до репертуару московських і петербурзьких приватних театрів. У 1895 році в репертуарі Александринського театру з'явилася п'єса французького драматурга В. Сарду «Термідор», перекладена російською мовою С.І. Смирною.

У 1895 році О.С. Суворін узявся за устрій театру Літературно-художнього товариства. С.І. Смирнова записала в своєму щоденнику: «Суворин теперь забросил газету и ничем, кроме театра, не занимается» [цит. за: 29, 414]. У газетах

повідомлялося, що артистичний гурток прагне створити «Вільний театр», де б знаходили притулок сміливі, оригінальні твори. Театр був відкритий у вересні 1895 року, головою дирекції був призначений О.С. Суворін.

У цей же час Смирнова залишає свої заняття журналістикою з тим, щоб присвятити себе драматургії. І вже 12 січня 1896 року на сцені театру Літературно-художнього товариства відбулася прем'єра її комедії «Мурашник», про яку О.С. Суворін писав: «Муравейник» среди современной драматургии выделяется и талантом, и отсутствием той пошлости, которая решительно завладела театром» [7, 203]. Позитивно оцінив цю п'єсу А.П. Чехов, який допомагав у її постановці (про це свідчать щоденникові записи С.І. Смирнової [10, 307-308]). У 1899 році на сцені Александринського театру була поставлена ще одна п'єса авторки, «Дев'ятий вал», за участю видатних актрис того часу М.Г. Савіної та В.Ф. Комісаржевської.

У 1898 році М.Ф. Сазонов був призначений директором театрів Попечительства народної тверезості. Діяльність цієї організації включала добродійність (чайні, їдальні), освіту (бібліотеки, читальні) і розваги (гуляння, вистави). С.І. Смирнова активно включається до нової для неї сфери діяльності. У щоденнику вона детально розповідає про клопіт, пов'язаний з відкриттям театрів, про репетиції, про становище акторів. Разом з чоловіком вона відвідує репетиції, бере участь у відборі акторів в оперну, драматичну і балетну трупи, обирає репертуар, вирішує адміністративні і фінансові питання, дає оцінки акторській грі.

Окрім фактів біографії, які свідчать про зв'язок С.І. Смирнової з театром, відзначимо, що театральність була яскравою індивідуальною рисою її особистості. Гра як конструювання іншої реальності понад усе приваблювала її в житті. Вона грала в демократичну письменницю, у прогресивну журналістку, провокувала увагу до себе, проголошуючи націоналістичні гасла. Дотримання певного життєвого сценарію забезпечувало їй включеність у різні моделі комунікації.

Стратегія 4 – щоденник.

Близько сорока двох років (з 1877 по 1919) С.І. Смирнова вела щоденник. Ця модель письма виявилася більш придатною для вираження індивідуального жіночого досвіду буття, аніж література й публіцистика. Важливо встановити, якими особистими або соціально-історичними причинами було обумовлене звернення С.І. Смирнової до цієї стратегії саморепрезентації. Одним з психологічних мотивів, можливо, стала зміна звичного устрою життя. У 1877 році вона вийшла заміж за актора М.Ф. Сазонова, діставши можливість спілкуватися з багатьма відомими людьми. Ймовірно, у зв'язку з цим і з'явилася потреба занотовувати щоденні враження.

Обравши як засіб самоідентифікації такий жанр, як щоденник, вона дістала можливість емоційно, суб'єктивно і в цілком вільній формі передавати власний жіночий досвід буття. У межах художнього простору щоденника відбувається перетин між текстом і життям і трансформація життя в мистецтво. Щоденник, завдяки жанровій своєрідності, здатний реально відображати внутрішні, психологічні переживання жіночої душі і виняткової жіночої суб'єктивності. Літературний або побутовий щоденник служить для його автора своєрідною психологічною нішею, в якій відбувається процес ідентифікації унікальної самоцінної особистості. Для С.І. Смирнової як жінки, наближеної до публічної

сфери життя, щоденник став ще й засобом репрезентації себе як значущої соціальної персони, що бажає вписати себе в історію. Ця форма самовираження позбавила її необхідності пристосовуватися до існуючих норм письма. До кінця життя вона залишалася вірна обраній стратегії.

Щоденникові записи містять численні відомості про події літературно-художнього життя Петербурга, оскільки в коло знайомих С.І. Смирнової входили художники, письменники, артисти, юристи, журналісти. Щоденник містить відомості про Ф.М. Достоевського, А.П. Чехова, О.С. Суворіна, І.О. Гончарова, І.С. Тургенєва, А.Ф. Коні, М.Г. Савіну, В.Ф. Комісаржевську та інших. Записи С.І. Смирнової часто використовуються для інтерпретацій біографій деяких з них. Вона при цьому розглядається лише як більш менш достовірний ретранслятор подій. Нас, навпаки, цікавить особистість автора і способи її репрезентації в тексті, численні соціокультурні ролі, в яких вона виступає на сторінках щоденника. Щоденник С.І. Смирнової-Сазонової може бути інтерпретований не тільки як джерело відомостей про театральні, літературні і музичні події, але і як унікальний зразок гендерної ідентифікаційної моделі письма, в якій реальні відносини, трансформуючись, набувають нового змісту і перетворюються на сторінках щоденника у «світ для себе».

Форма щоденника традиційна, у ньому збережені практично всі жанрові ознаки: установка на достовірність, датування, зв'язок нотатків з поточними подіями, спонтанний характер, літературна необробленість, інтимний, приватний характер записів. Зміст щоденника також зовні традиційний. Авторка фіксує в ньому події дня, численні зустрічі («9 февраля 1895. Поехала обедать к Сувориным ...Познакомилась, наконец, с Чеховым...» [11, 306], «2 ноября 1896. Первое мое знакомство с Комиссаржевской. Она обедает у нас с Аполлонским и Варламовым...» [11, 302]); факти літературно-художнього життя («27 ноября 1888. Музыкальный вечер у Вышнеградских с благотворительной целью. Николай, Савина и Варламов играют в первый раз чеховского «Медведя»...31 января 1889. Юбилейный бенефис Федорова. Идет чеховский «Иванов» с большим успехом» [11, 305]); факти суспільного життя («29 февраля 1880. В заграничных газетах пишут, что выстрел Молодецкого стоил России 12 миллионов. Пишут также, что вопрос о падении нашей династии – вопрос только времени. Нетерпеливые ожидания революции в России...» [15, 275]).

Більшість записів відбивають зовнішній бік життя авторки. Це не біографія душі, а швидше літературно-критичний журнал. Основний простір щоденника – театр, редакції журналів, рідше дім. Життя Смирнової складають прем'єри, бенефіси, репетиції, звані обіди, ювілеї, музичні вечори і інші публічні заходи. Нотатки не містять публіцистичних або філософських коментарів і відступів щодо актуальних питань часу і свого місця в ньому. Відсутні в щоденнику і описи глибоко особистісних, інтимних фактів і переживань. Проте зовні незначні записи при уважному читанні здатні відкрити безліч ідентифікаційних механізмів, які забезпечують саморепрезентацію жіночого «Я» в тексті.

Щоб затвердити власну трансцендентну позицію, С.І. Смирнова на сторінках щоденника трансформує реальні події і відносини, змінює традиційні ролі, таким чином, демонструючи свою перевагу над тими, хто разом з нею включений у сферу

спілкування. Зокрема, цю стратегію вона застосовує в репрезентації своїх взаємин з Ф.М. Достоевським.

Вони нерідко зустрічалися в будинку Сазонових, а також на літературних вечорах О.С. Суворіна. На сторінках щоденника згадки про Достоевського з'являються з 1878 року. Перший запис є таким: «20 октября. Пришел Достоевский, не застал меня и ждал. Говорил, что хотел мне летом написать, да не знал моего адреса. Хвалил моего «Попечителя» [15, 274]. Цей запис, присвячений зовні незначному епізоду, насправді демонструє внутрішнє відчуття переваги другорядної письменниці Смирнової над знаменитим сучасником. Про це свідчить дієслівний ряд: «чекав – хотів написати – хвалив», у кожному слові якого – прагнення підкреслити позитивне ставлення і зацікавленість письменника.

Ще один запис, датований 5 лютого 1880 р.: «Только села заниматься с англичанкой, приходит Достоевский. Жалуются на то, что никак не может всем угодить. Праздные и ничтожные люди отнимают у него время, да еще про него же распускают слухи» [15, 274]. Смирнова презентує Достоевського, як непроханого гостя, який потребує її участі, оскільки вона не відноситься до тих «нікчемних людей», які обмовляють письменника. При цьому далі в щоденнику детально відтворюються плітки про Достоевського. Зовні авторку задовольняє роль друга й утішника великого письменника, при цьому на сторінках щоденника часто з'являється відверта злорадність. Цікавий запис, датований 15 лютого: «Была у Достоевского. Он сидит больной, недавно был припадок. Рассказывает мне план своего романа. Говорит о верховной комиссии...» [15, 275]. Примітно, що в словах про хворобу письменника немає співчуття, якого від жінки чекати було б найприродніше. Суха констатація факту хвороби Достоевського свідчить або про байдужість, або про внутрішнє відчуття переваги. Ще в кількох нотатках про Достоевського авторка демонструє прагнення письменника підтримувати їх дружні відносини, при цьому ініціатива завжди походить від нього, вона лише поблажливо приймає знаки уваги. Таким чином, відбувається утвердження себе за допомогою приниження іншого. У світі, який конструє Смирнова, вона наділяє себе неіснуючими якостями, і ця гра з текстом стає основною метою ведення щоденника.

Інакше відбувається репрезентація взаємин з А.П. Чеховим. На відміну від Ф.М. Достоевського, А.П. Чехов не входив до кола близьких друзів Смирнової, більш того, неодноразово демонстрував небажання спілкуватися з нею. Певно цим пояснюється велика кількість уїдлих зауважень на його адресу, плітки і явне нерозуміння його особистості і творчості.

Записи про Чехова з'являються в щоденнику з 1888 року, хоча знайомство з ним відбулося лише в 1895 році. Про незнайомого ще А.П. Чехова маємо такий запис: «Мы еще раз перечитали эту пьесу («Иванов»), все ее дикости и несообразности еще больше бьют в глаза» [11, 305]. При цьому за два тижні прем'єра п'єси проходить з великим успіхом. Про п'єсу «Лісовик» Смирнова пише: «Говорят, пьеса так слаба, что директор не хочет ее ставить» [11, 305]. Плітки про Чехова вона занотовує дуже детально: «У Чехова был роман с девицей Мизиновой. Он хотел жениться, но должно быть не сильно, потому что Суворин отговорил его. Потом с девицей сошелся Потапенко и оставил ее ...» [11, 307]. Після знайомства з письменником Смирнова дуже наполегливо прагне ввести його у своє найближче

оточення, проте Чехов, судячи з записів, опирається цьому: «Он сидит у себя в комнате и к нам не вышел» [11, 306]. «Званный обед с актерами и Кривенками. Звали Чехова, но он не пришел» [11, 309]. Таке ставлення певно дратує Смирнову, і в щоденнику з'являється ще більше іронії і принизливих коментарів: «На набережной встретила Чехова. Он постарел и выглядит не знаменитым писателем, а каким-то артельщиком». «Он ходит в серых штанах и отчаянно коротком синем пиджаке». «Сидит сиротой на скамеечке» [11, 310]. Їй так і не вдалося встановити довірливі відносини з Чеховим і використати його як об'єкт для утвердження власної суб'єктивності.

Таким ідеальним об'єктом стала для Смирнової-Сазонової видатна актриса В.Ф. Комісаржевська, з якою вона активно спілкувалася з 1896 по 1903 рік. Комісаржевська ставилася до Смирнової з великою симпатією, безмежно довіряла їй. Про це свідчать фрагменти її листів: «17 сентября 1898. Дорогая Софья Ивановна, поздравляю Вас, крепко обнимаю и желаю всего того, что может пожелать человек, любящий вас всей душой...» [12, 68]; «19 марта 1900. Софья Ивановна, дорогая, мне ужасно захотелось написать Вам без всякого к тому повода... я дала себе волю выложить перед Вами кусочек того, что во мне сейчас сидит, и, в сущности, ведь я Вас так мало знаю, люблю Вас, по Вашим сочинениям и просто так, не знаю за что (да как будто можно любить за что-нибудь?!))» [12, 73].

Оскільки мета щоденника – це, передусім, репрезентація себе як значущої соціальної персони, то успіх і популярність актриси викликають у Смирнової погано приховане роздратування і досаду. Так, вона детально фіксує неприємності Комісаржевської, плітки про неї, її хвороби, творчі невдачі. Наприклад: «4 апреля 1896. Дебют Комиссаржевской...ожидания так велики, что Комиссаржевская не могла их удовлетворить...ее угловатые манеры, позы – все это публику не удовлетворяет, это не то, как бывает у актрис. Голос нехорош, ноги велики. Успех она имела, но восторгов не было» [12, 300]; «6 ноября 1898. У Комиссаржевской нынче ничтожная роль... Парик ее старит» [12, 306]. Часто актриса стає об'єктом іронії і відвертих кепкувань Сазонової: «5 декабря 1896. Комиссаржевская спела несколько романсов. После утки с капустой это тяжело, но она поет охотно...» [12, 302]; «24 июля 1902. Нынче пришло письмо от божественной...Комиссаржевская будет ездить по провинции» [12, 312].

Складається враження, що ставлення С.І. Смирнової до В.Ф. Комісаржевської зводиться лише до проявів відчуття жіночих заздрощів, ревнощів і суперництва. Проте щоденник містить і немало позитивних оцінок: «Для нее действительно нет плохих ролей, она все играет удивительно... Она решительно стала любимцей публики... Успех Комиссаржевской с каждым представлением растет...» [12, 305]; «Комиссаржевская идеально хороша» [12, 307]; «Это действительно гениальная игра» [12, 311] і т.д.

Подібні суперечливі думки з'являються постійно. Це обумовлено специфікою щоденника як зразка емоційної текстової комунікації. Щоденник демонструє безперервний пошук власної ідентичності, тому в ньому неможливо відшукати якусь стабільну позицію по відношенню до навколишніх подій. Оповідь часто двозначна, невизначена, навколо окремих елементів виникають цілі комплекси

смыслов. Такой текст не поддается однозначной интерпретации, как и уникальный опыт женского бытия, репрезентированный у рассмотренных стратегиях саморепрезентации.

В условиях современной активизации uwagi до женского сознания и самосознания, художественный мир С.И. Смирновой приобретает особое значение как уникальный опыт ценностной самоактуализации личности женщины. Даже построение текстовой реальности создала для нее возможность для реализации личностных качеств и творческого потенциала, стала способом расширения возможностей женского бытия. Ее художественная, публицистическая, автодокументальная творческая деятельность стала зрелым адекватным способом утверждения собственной гендерной роли.

Литература:

1. А. [Авсеев В.Г.] Литературные заметки [об «Огоньке» Смирновой] // Русский вестник. – 1875. – №7. – С. 416–448.
2. Венгеров С.А. Смирнова Софья Ивановна // Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. – СПб.: Типография Акционерного Общества «Издательское дело», 1900. – Т. 60. – С. 531.
3. Волгин И.Л. Последний год Достоевского: Исторические записки. – М.: Советский писатель, 1991. – 544 с.
4. В-ъ Н. [Ткачев П.Н.] Беллетристическая пустышка // Дело. – 1880. – № 10. – С. 1–40.
5. Галерея русских писателей / Под ред. И. Игнатова. – М.: Издание С. Скимунта, 1901. – 590 с.
6. Данилова Л., Сомина В. Любовь в ее жизни. По материалам неопубликованного дневника С.И. Смирновой-Сазоновой // Петербургский театральный журнал. – 2001. – № 24. – С. 48–59.
7. Дневник Алексея Сергеевича Суворина. – London: The Garnett Press; М.: Издательство Независимая газета, 2000. – 667 с.
8. Достоевская А.Г. Воспоминания. – М.: Худ. лит., 1971. – 370 с.
9. Достоевский Ф.М. Дневник писателя за 1876 г. // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30-ти томах. – Л.: Наука, 1982. – Т. 24. – 518 с.
10. Емельянов Н.П. «Отечественные записки» Н.А. Некрасова и М.Е. Салтыкова-Щедрина (1868–1884). – Л.: Худ. лит., 1986. – 336 с.
11. Записки о Чехове в дневниках С.И. Смирновой-Сазоновой. Публикация Н.И. Гитович // Литературное наследство. – М.: Наука, 1985. – Т. 87. – С. 304–318.
12. Комиссаржевская В.Ф. Письма актрисы. Воспоминания о ней. Материалы. – М.-Л.: Искусство, 1964. – 465 с.
13. Лихачев Д.С. Стиль как поведение // Современные проблемы литературоведения и языкознания. – М.: Наука, 1974. – С. 191–200.
14. Михайловский Н.К. Повести и рассказы С.И. Смирновой // Михайловский Н.К. Полное собрание сочинений. – СПб.: Типография М.М. Стасюлевича, 1913. – Т. 10. – С. 1055–1057.
15. Мостовская Н.Н. Достоевский в дневниках С.И. Смирновой (Сазоновой) // Достоевский. Материалы и исследования. – Л.: Наука, 1980. – Т. 4. – С. 271–278.
16. Пинаев М.Т. Наследие Н.Г. Чернышевского и демократическая литература 60-80-х годов // Писатель и история русского общества. – Волгоград: Волгоградский пединститут, 1968. – С. 195–384.
17. Письма Н. Лескова. Публикация К. Богаевской // Вопросы литературы. – 1981. – № 2. – С. 213–224.
18. Протопопов М.А. Женское творчество // Русская мысль. – 1891. – № 4. – С. 123–141.
19. Рейтблат А.И. От Бовы к Бальмонту. Очерки по истории чтения в России во второй половине XIX в. – М.: Изд-во МПИ, 1991. – 224 с.

20. *Салтыков-Щедрин М.Е.* Собрание сочинений в 20-ти томах. – Т. 18. – Кн. 2. – М.: Худ. лит., 1976. – 366 с.
21. *Скабичевский А.М.* История новейшей русской литературы: 1848-1892 гг. – СПб.: Типография М.А. Александрова, 1909. – 534 с.
22. *Склифосовская Т.Ф.* Несколько слов о А.Н. Островском // А.Н. Островский в воспоминаниях современников. – М.: Худ. лит., 1966. – С. 316-328.
23. *Смирнов В.Б.* Литературная история «Отечественных записок» 1868 – 1884. – Пермь: ПГПИ, 1974. – 315 с.
24. *Смирнов В.Б.* На рубеже десятилетий. – Саратов: Изд-во Саратовского университета, 1982. – 148 с.
25. *Смирнова С.И.* Сила характера. Часть вторая // Отечественные записки. – 1876. – № 3. – С. 61–138.
26. *Смирнова С.И.* У пристани. Часть первая // Отечественные записки. – 1879. – № 10. – С. 245–348.
27. *Цебрикова М.К.* Беллетристы-фотографы // Отечественные записки. – 1873. – № 11. – С. 1–34.
28. *Цебрикова М.К.* Русские женщины-писательницы // Неделя. – 1876. – № 21-22. – С. 695-709.
29. *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах. Письма в 12-ти томах. – Т. 6. – М.: Наука, 1976. – 775 с.
30. *Штакенингейдер Е.А.* Из «Дневника». О Достоевском // Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников. – В 2 т. – Т. 2. – М.: Худ. лит., 1990. – С. 359-377.
31. *Яблоновский А.* Родные картинки // Современный мир. – 1911. – № 11. – С. 332-338.

5. ПРОБЛЕМИ ФЕМІНІЗМУ В ЖИТТІ І ТВОРЧОСТІ МАРКА ВОВЧКА

Особливе місце серед видатних жінок свого часу належить Маркові Вовчку (псевдонім Марії Олександрівни Вілінської, у першому шлюбі – Маркович, у другому – Лобач-Жученко), талановитій українській і російській письменниці. Її громадська і літературна діяльність мала виняткове значення в жіночому русі. Марко Вовчок у 60-ті роки XIX століття була символом емансипованості, еталоном для інших жінок (недарма її називали «російською Жорж Санд» [16, 22]). Шлях М.О. Вілінської до емансипації багато в чому визначався не тільки впливом демократичних віянь часу чи впливом конкретних чоловіків, а і її особистісними якостями, серед яких домінували – незалежність і самостійність (у судженнях, вчинках, діях).

Образи емансипованих жінок займають провідне місце в соціально-психологічних повістях і романах Марка Вовчка «Тепле гніздечко» (Отечественные записки, 1873, № 6-7), «Жива душа» (Отечественные записки, 1868, № 1-3, 5), «У глушині» (Отечественные записки, 1875, № 7-10, 12). Романи «Жива душа», «У глуші» високо оцінили М.Г. Чернишевський, М.О. Некрасов, М.Є. Салтиков-Щедрін. Відгуки народницької критики (П.М. Ткачова, Н.В. Шелгунова, О.М. Скабичевського) були необ'єктивними й упередженими (детально про це написав М.Д. Бернштейн у вступній статті до збірки «Марко Вовчок в критиці» [3, 38-39]). Лише з 60-х років XX століття (майже через століття після виходу друком) російські романи Марко Вовчок почали глибоко й усебічно вивчатися як з точки зору їх місця

в літературі 60-70-х років XIX століття, так і з погляду художньої своєрідності (дослідження Ф.М. Борщевського [4], Є.П. Брандіса [5], Н.Є. Крутикової [11; 12] , А.В. Недзвідського [18], М.П. Тараненка [22] та ін.).

Дослідження романів «Жива душа», «У глушині» з точки зору феміністської проблематики почалося наприкінці XX століття [1; 20]. У цьому плані особливо цікавою є незакінчена стаття Соломії Павличко «Марко Вовчок (1833-1907)», де зазначається: «Безперечно, найцікавіший бік творчості Марка Вовчка – феміністичний. Жінка, як ідеал. Жіноча доля і жіноча нескореність у кріпацтві. Образ «нової» жінки. Цей бік її творчості ніколи не був акцентований, ніколи не вивчався. Традиції українського і російського фемінізму. Об'єктивна біографія як і об'єктивний, неідеологізований аналіз творчості – справа майбутнього» [20, 89].

Сучасна дослідниця В. Агеєва в статті «Чоловічий псевдонім і жіноча незалежність» [1] розглядає відображення ідей жіночої емансипації в біографії Марії Маркович. Вона справедливо робить висновок про те, що модель поведінки, обрана Марією Олександрівною, талановитою і популярною письменницею, – це модель самостійної, самодостатньої, емансипованої жінки. На наш погляд, Марко Вовчок, як і більшість інших видатних жінок тієї доби – С. Ковалевська, Н. Суслова, Н. Хвощинська, А. Енгельгардт, М. Вернадська та інші, – пов'язувала жіночу емансипацію не стільки з вільною поведінкою, скільки з участю жінок у громадському, науковому і трудовому житті. В.Я. Звиняцьковський справедливо наголошує, що Марко Вовчок як письменниця вже фактом своєї літературної праці зробила внесок у справу емансипації: «Саме «звільнення» жіночої творчості з вузького кола «суто жіночих» тем та звернення до питань долі рідної країни, відміни кріпацтва, рівного для всіх обов'язку працювати і права жити по-людському – ... значимий акт «гуманізації» російської та української жінки, справедливо пов'язуваний з ім'ям Марка Вовчка» [9, 167].

У центрі нашої дослідницької уваги – розгляд проблем фемінізму в житті і творчості Марка Вовчка, аналіз художньої своєрідності типу «нової жінки» в російських романах письменниці.

Після закінчення харківського приватного пансіону в 1847 році Марія Олександрівна переїздить до Орла, де майже три роки на правах «бідної родички» живе в будинку рідної тітки, Є.П. Мардовіної. У цій респектабельній домівці Марія Вілінська була лише гувернанткою своїх племінників. Її мрії про незалежність і самостійність здійснилися в шістнадцять років: незважаючи на тітчин протест, Марія вийшла заміж за О.В. Марковича, українського етнографа, політичного заслання (подібний крок робить і героїня її автобіографічного роману «Жива душа», Маша). На початку подружнього життя чоловік був для Марка Вовчка старшим товаришем, радником, людиною, яка сприяла її розвитку. Проте дуже швидко окреслені Марковичем «межі» існування молодої дружини, висунуті до неї вимоги, стали затісними й нагадували пута.

Марко Вовчок була людиною високої культури та широкої ерудиції, мала витончений літературний смак. Проте не лише цим вражала Марія Олександрівна своїх сучасників. Вона була приваблива і жіноча, розумна й талановита, самостійна та рішуча, без жодної нотки фальші й лицемірства. До того ж їй були притаманні якості ділової людини: письменниця сама брала участь у переговорах з видавцями,

редакторами журналів щодо публікацій своїх художніх творів і перекладів, а в 1871 році навіть виступила в ролі керівника журналу. Усе це дозволяє назвати Марко Вовчок однією з «нових жінок», які вбачали сенс свого призначення в соціумі не тільки в сімейному житті, але й у громадському служінні. У зв'язку з цим зазначимо, що академік О.І. Білецький назвав ім'я письменниці серед можливих прототипів тургенівських «нових жінок» [2, 277].

Літературна й громадська діяльність Марка Вовчка, її постійне прагнення до знань, підкріплюване незвичайною працелюбністю, спілкування з видатними людьми доби (серед них були такі представники духовно-інтелектуальної еліти, як Т.Г. Шевченко, І.С. Тургенев, М.О. Добролюбов, М.О. Некрасов, Д.І. Писарев, О.І. Герцен, П.Л. Лавров, М.Є. Салтиков-Шчедрін, П.-Ж. Етцель, Є. Тур та ін.) розширили вузькі межі, в яких вимушена була перебувати більшість жінок. На той час тільки талановиті, виняткові жінки мали право на моральну та матеріальну незалежність. Леся Українка в статті «Нові перспективи й старі тіні («Нова жінка» західноєвропейської белетристики)» так охарактеризувала проблему рівноправ'я статей у Західній Європі та Росії середини XIX століття: «Фактично тільки талановита жінка могла бути незалежною, оскільки лише сцена, естрада чи то література давали професію, при якій заробіток жінки дорівнювався заробітку побратимів-чоловіків, усі інші форми праці не відповідали цій умові» [23, 8, 80].

Марко Вовчок була не тільки автором белетристичних творів, але й літературним критиком, публіцистом, перекладачем. Вона досконало володіла не тільки слов'янськими мовами (українською, російською, польською), але й багатьма західноєвропейськими (французькою, англійською, німецькою, італійською). Добре знання іноземних мов, мовна практика під час подорожей у Західну Європу визначили широкий діапазон її перекладацької діяльності. Марко Вовчок – автор російських перекладів творів П.-Ж. Сталю, А. Лео, В. Гюго, Ж. Верна (вона переклала п'ятнадцять його науково-фантастичних романів, зокрема «Діти капітана Гранта», «Вісімдесят тисяч лье під водою», «П'ятнадцятирічний капітан»), Еркмана-Шатріана, Дж. Грінвуда, А. Мег'ю, Г.-Х. Андерсена та інших авторів. Її переклади були популярними, вони друкувалися не тільки на сторінках журналів, але й виходили окремими виданнями. Зазначимо, що Марко Вовчок і як письменниця, і як перекладачка відчувала вимоги часу. Разом зі своєю подругою, Н.О. Білозерською, вона переклала російською мовою книгу англійського філософа і політеконома Джона Стюарта Мілля «Про підлеглість жінки» (вийшла за редакцією Марка Вовчка в Санкт-Петербурзі двічі – у 1869 та 1870 рр.).

Про інтерес Марії Олександрівни до «жіночого питання» свідчить і її редакторська та громадська діяльність у справі організації жіночої праці. У 1871 році Марко Вовчок стала засновником і редактором ілюстрованого журналу «Переклади кращих іноземних письменників» (перший номер вийшов у січні 1871 року, останній – у травні 1872; усього побачило світ сімнадцять чисел). Видання сприяло ознайомленню російської публіки з художніми і публіцистичними творами зарубіжних авторів. Функціонування журналу «Переклади кращих іноземних письменників» забезпечувалося жіночою працею: з одного боку, це дисонувало політиці уряду, з іншого – розширювало можливості використання праці освічених жінок.

Навколо редакції часопису об'єдналося чимало емансипованих інтелігенток, які перекладацькою працею заробляли собі й своїм близьким на життя. До Марка Вовчка зверталися жінки зі столиці і провінції. Вони шукали роботу. У листі до свого приятеля, Ф.М. Лазаревського, від 14(26) листопада 1870 року вона писала: «Я живу по-старому, з тією різницею, що тепер кожний понеділок у мене натовп жінок. Всі шукають роботи. Багато приїжджали й приїздять з провінцій. Усі хочуть роботи. Ні, це не примха вже, а потреба. Приїжджають не лише молоденькі, а будь-які: і похилого віку, і зрілі, і навіть старі. Це поголовне повстання. Що у Вас на Кавказі думають про жіночу працю?» [14, 1, 228].

Літературну славу Марко Вовчок здобула завдяки збіркам «Народні оповідання» (СПб., 1857), «Оповідання з російського народного побуту» (СПб, 1859). Жіноче слово на захист пригнічених селян стало звинувачуванням самодержавству (у цьому плані оповідання письменниці можна зіставити з «Нотатками мисливця» І.С. Тургенєва), воно прозвучало не тільки в Україні чи в Росії, але й стало відомим за їх межами. Українські та російські оповідання з народного побуту із захопленням зустріли сучасники письменниці (П. Кропоткін, О. Скабічевський, Т. Шевченко, І. Тургенєв та інші). О. Скабічевський констатує, що її називали «російською Бічер-Стоу» [21, 193]. П. Кропоткін згадує: «... у ті роки вся освічена Росія тішилася повістями Марка Вовчка й ридала над долею її героїнь-селянок... У них відчувалося гаряче биття серця; у них розлита справжня поезія» [10, 244-245].

Марко Вовчок з боєм писала про гірку жіночу долю селянок – дружин, матерів, сестер, дочок (оповідання «Сестра», «Одарка», «Горпина», «Козачка» та інші). Оповідь у більшості творів з українського й російського народного побуту ведеться від імені досвідченої жінки-селянки, найчастіше представниці старшого покоління. Це обумовлює зворушливість і правдоподібність оповідань. Звучання жіночого голосу, висловлювання жіночої думки (ще й селянкою) було тим новим і в російській, і в українській літературі, що символізувало зростання самосвідомості жінки.

Романи Марка Вовчка «Жива душа», «У глушині» написані в руслі демократичної белетристики, вони перегукуються з романами М. Чернишевського, М. Помяловського, М. Салтикова-Щедріна, В. Слепцова, М. Бажина, в яких порушуються проблеми «нових людей» і емансипації жінок. У центрі уваги письменниці – жіноча доля, питання жіночого самовизначення, самооцінки, ставлення до праці і суспільної діяльності. Емансипованим героїням Марко Вовчок притаманний набір якостей «нової жінки» – сміливість, працелюбність, цілеспрямованість, наполегливість, самовпевненість, здатність захищати свої думки.

Героїня роману «Жива душа», Маша, відрізняється від своїх ровесниць не тільки серйозністю, цілеспрямованістю, працьовитістю. У неї є те, чого так бракує багатьом її знайомим – почуття власної гідності (одна з героїнь, Настасія Львівна, так характеризує Машу: «живёт своим умом и не пугливая» [7, 338]). Дівчина без сторонньої допомоги приймає рішення, сама заробляє на життя, мріє про громадське служіння. Це «нова жінка» – і в думках, й у діях. Зображуючи зовнішність героїні, Марко Вовчок підкреслює не тільки її красу, а й духовність, «змістовність». У Маші

«... серьёзное, совершенно особенное лицо, которое, раз увидавши, всегда узнаешь и почему-то с волнением подумаешь: Ах, вот оно!» [7, 137].

«Справжнє» життя героїні починається тоді, коли вона залишає дім Рославлевої (опис перебування Маші в будинку родички, відносини з нею нагадують справжні факти з життя Марка Вовчка, яка мешкала в тітчині оселі), переконавшись у блюзнірстві, лицемірстві оточення своєї попечительки. Шлюб Марії і «нової людини» Загайного зображується Марком Вовчком як гармонійний, оскільки вони одружуються, кохаючи одне одного, важливе значення має і їх спільне прагнення служити людям. Ці герої є «живими душами».

«Живі душі» і підлітки – Катя Рославлева та Любонька Підколодна. Вони щиро люблять Машу; для цих дівчаток вона – приклад для наслідування. У зображенні Каті і Люби виявилася спостережливість письменниці як художника-психолога. Їх „нестандартна” в очах дорослих поведінка – не просто витівки, а усвідомлений виклик неправді, нещирості. Ці підлітки – «нова смуга» (один з розділів роману так і називається, «Нова смуга»). Упевнено можна сказати, що з дівчат виростуть самостійні, з почуттям власної гідності, жінки, які принесуть користь суспільству.

Зауважимо, що зображення внутрішнього світу життя дівчаток-підлітків – прерогатива жінок-письменниць. Авторки, які зверталися до відтворення внутрішнього світу дівчинки, вірогідно, використовували свій життєвий досвід (перш за все, як доньки в минулому, або матері, тітки, бабусі, виховательки в теперішньому).

У романі «У глушині» Марко Вовчок, у першу чергу, переймається історією становлення головної героїні, Мані. Живучи в будинку своєї благодійниці, вона бачить порожнечу інтересів його мешканців, награність, фальш, кривду. Роздуми про це сприяють формуванню в дівчинки почуття зневіри в людей. Єдиним порятунком від самотності були книги, читанню яких Маня приділяла весь свій вільний час. Племінник власниці будинку, Володимир Петрович Хрущов, розповідав їй про «обов'язок» перед народом, знайомив з новими ідеями та думками. Історія стосунків Марії Михайлівни і Володимира Петровича становить основну композиційну лінію роману, яка розвивається паралельно з іншими лініями (становлення характеру Мані; духовний, ідейний, моральний занепад Хрущова тощо.).

Маня мріє, аби було «усім добре» [6, 472]. Їй не зрозуміла бездіяльність і пасивність Хрущова. Сама ж дівчина здатна на конкретні дії – допомагає хворій Мотрі, навчає грамоті Полю й Аполлона, чим дратує Хрущова. Наставляючи дівчину, він озвучує свій справжній погляд на рівноправ'я, викриваючи в собі самому панича і аж ніяк не прогресиста: «Ты поставила себя в такие странные отношения с разными нищими, что они на тебя смотрят, как на своего человека... Можно помогать всякому, но приближать к себе всякого нельзя, Маня» [6, 523].

Учениця «переростає» свого вчителя. Неодноразово переконуючись у тому, що його слова не збігаються з діями, Маня вирішує залишити дім Хрущова й їхати з друзями в Петербург, котрий символізує в романі „нове” життя, тоді як подорож до Італії, запропонована Мані Хрущовим, символізує сите, празне життя. Останній акорд звучить у листі Мані до Хрущова, документі душі героїні. «Милый, – писала

Маня, – я бегу от тебя! Прости меня, прости! Я бегу потому, что так лучше, скорее, потому, что боюсь с тобой прощаться, боюсь твоего горя. Я не могу так жить, как жила, не могу» [6, 621].

Якщо характер Маші в романі «Жива душа» автор показав як уже сформований, то характер Мані демонструється в розвитку, становленні. Дівчина проходить шлях духовного й морального дозрівання. Історію душі героїні письменниця розкриває за допомогою внутрішніх монологів, діалогів, авторських коментарів. Марко Вовчок використовує форму не тільки прямої та непрямої, але й невластиве-прямої мови, завдяки чому розширює межі художності.

Як й інші письменники-демократи 60-х років XIX століття (М. Бажин, М. Салтиков-Штедін, В. Слепцов, І. Кушчевський), Марко Вовчок активно вживав таїнопис, що зумовлюється, перш за все, цензурними заборонами. Письменниця не могла прямо розкрити політичні погляди своїх героїв, тому й вимушена була зашифровувати смисл деяких їх міркувань. Використання авторкою іносказань, натяків, символів, напівтонів у зображенні почуттів, думок свідчить про її спробу висловити більше, ніж є на поверхні тексту, дозволяє поглибити психологізм зображення, показати «схованки» жіночої душі.

Особливе місце серед художніх засобів у творчості письменниці займають іронія і сатира. Іронічні зауваження, оцінки, коментарі, „зоологічні” означення, метафори, порівняння дозволяють авторці відтворити ряд сатиричних жіночих образів (приживалки, панянки, які мріють лише про вигідне заміжжя, виховательки-«благодійниці»).

У романах Марка Вовчка яскраво проявилися риси жіночого сприйняття і бачення світу. Особливий колорит романові надають автобіографізм, суб'єктивність, ліризм, емоційність, схильність письменниці до деталізації. Використання цих засобів підкреслює її «жіночий почерк».

Марко Вовчок, яка демонструвала свою незалежність поведінкою і самим фактом «вторгнення» в літературу, обрала чоловічий псевдонім, і у XX, і у XIX столітті сприймалася як виняток з правил, як екзотична особистість – чи то як жінка з чоловічими звичками й нахилами, чи то як письменниця, повністю залежна від чоловічого літературного канону. Такі оцінки не можна вважати правильними. На нашу думку, спробу представити Марію Олександрівну як людину раціоналістичну, суху, холодну(розсудливу), мовчазну («мовчазне божество», за визначенням П. Куліша) можна вважати поверховою та хибною. Ділові якості й організаторські здібності Марка Вовчка не вбили в ній жіночість і привабливість. Вона була турботливою донькою (про це свідчать листи її матері, наприклад [15, 219]), дружиною, матусею, пізніше – бабунею. Жіноча природа цієї талановитої письменниці завжди перемагала в її житті, творчості. Про те, що під чоловічим псевдонімом писала жінка, сучасники Марко Вовчок здогадалися відразу ж: особливий ліризм, емоційність, зворушливість, щирість, «жіночість» її прози, особлива іронія навряд чи були б притаманні манері чоловіка-письменника. Український байкар Л. Глібов 17 травня 1858 року писав О. Шишацькому-Іллічу: «Ви думаєте, що М. Вовчок – той самий Куліш. Навряд ... А мені здається, що автор оповідань – жінка... Я з задоволенням читав. Мені дуже подобається мова» [15, 34]. Не можна не погодитись із С. Павличко, яка наголошувала: «Жінки живуть серцем,

чоловіки – розумом, - ця банальна сентенція має великий зміст у контексті творчості Марка Вовчка. Вона сама людина серця, вона пише серцем про почуття» [20, 88]. Героїні її художніх творів (наприклад, повісті «Три сестри», роману «У глушині» та інших) живуть своїми почуттями, любов у їхньому житті займає не останнє місце, заради неї вони можуть навіть умерти. Наприклад, Маня, героїня роману «У глушині», аби довести Хрущову свою любов, кидається в прірву. Він ледве встигає її врятувати. Критики П. Ткачов, В. Марков вважали цю сцену удаваною, ходульною, несправжньою [19], [17], оскільки оцінювали її по-чоловічому. Марко Вовчок розглядає проблему жіночої емансипації не лише з ідеологічних позицій, але й з позицій людських, суто жіночих, враховує ті нюанси в психології жінки, які залишалися не поміченими чоловічою літературою й критикою.

Незалежність та оригінальність Марка Вовчка проявилися і в стилі її життя: як й інші жінки-письменниці (Ж. Санд, Є. Тур, А. Панаєва) вона була вільна від міщанських забобів, з іронією ставилася до умовностей. Її цивільні шлюби – це своєрідний виклик суспільній думці. Як і французька письменниця Жорж Санд, Марко Вовчок жила в атмосфері літературної слави й чоловічого поклоніння. Її популярності в житті та літературі заздрили – особливо жінки (що відбито в жіночій мемуарній прозі – спогадах Н.О. Тучкової-Огарьової, А.П. Суслової, Л.П. Шелгунової та ін.).

Наголосимо, що письменниця вважала, що шлюб, зокрема і цивільний, може існувати тільки на ґрунті справжнього кохання чоловіка й жінки, їх духовного єднання та взаємопорозуміння, дружби і спільної діяльності. І не її провина в тому, що цивільні шлюби з О. Пассеком і Д. Писаревим закінчилися трагічно. Справжні гармонійні відносини, побудовані на коханні й повазі, були в Марії Олександрівни з Дмитром Івановичем Писаревим, її кузенем, пізніше цивільним чоловіком. Їх єднали спільні ідеали, спільна робота (вони переклали російською «Життя тварин» А. Брема та «Походження людини» Ч. Дарвіна, довіряли одне одному творчі плани, Марко Вовчок присвятила Писареву свій роман «Жива душа», де образ Загайного нагадує його постать). У них був навіть спільний письмовий стіл, за яким так добре працювалося вдвох. Дві незалежні людини були щасливі. Вони були насправді рівноправні, «рівно люблячі».

Письменниця ніколи не приховувала своєї жіночості ані у творчості, ані в житті. І.Т. Купріянов та В.О. Дорошевич опублікували нотатки Марії Олександрівни, написані нею в останні дні життя (автограф зберігається в архіві покійного батька В.О. Дорошевича, О.К. Дорошевича), під умовною назвою «Самотність» (Хортиця, 2002, №1). Надрукований документ яскраво свідчить про те, що емансипована, самостійна, самодостатня жінка була сповнена духовного благородства й теплоти, була здатна допомогти близьким і не дуже близьким людям. В останні дні свого життя вона писала: «...за все своє життя я не залишила нікого, хто був на моєму шляху хворий і нещасний або ж здавався мені таким, без того, аби всім серцем не прагнути полегшити, допомогти» [8, 82]. Відомо чимало фактів матеріальної та моральної допомоги письменниці селянам, друзям, родичам. Саме жалісливість і бажання допомогти відіграли свою роль у цілком свідомому виборі нею чоловіка – Михайла Дем'яновича Лобач-Жученка, значно молодшого за неї курсанта морського училища, ровесника її сина. Він потребував, як наголошує

І.Т. Купріянов, «матеріальної, медичної та моральної допомоги» [13, 78]. Марко Вовчок зробила цей вибір самостійно, як жінка емансипована (вона так і зазначає у своїх нотатках – «обраний мною чоловік» [8, 83]). Проте мотиви її вчинку свідчать і про самозреченість, зовсім не притаманну більшості феміністок. Марія Олександрівна мала дуже сильне бажання по-материнськи зігріти, нагодувати, вилікувати Михайла Дем'яновича (він хворів на сухоти), віддалити його від будь-яких життєвих труднощів і глузувань у суспільстві. Це прояв суто жіночого начала. Наприкінці життя стосунки Марка Вовчка з Лобач-Жученком мали трагічний відтінок. Марія Олександрівна відчувала себе людиною духовно самотньою, саме про це йдеться в її останніх нотатках.

Отже, Марко Вовчок – виняткова постать серед освічених жінок свого часу. Її життя – приклад активної життєвої позиції, приклад служіння своїй справі (вона реалізувала себе і як письменниця, і як критик, і як перекладачка, і як громадська діячка, і як ділова жінка – організатор і редактор журналу), прикладом вільного вибору супутника життя. Не тільки біографія, але й творчість Марка Вовчка свідчить про її зацікавленість проблемами фемінізму.

До речі, у творчості письменниці відчувається жіноче начало, яскраво виявилися специфічні риси жіночого письма – автобіографізм, суб'єктивність, схильність до надмірної деталізації й подробиць, зворушливість і щирість.

Вище зазначене не вичерпує подальші перспективи вивчення типології жіночих образів у творчості Марко Вовчок, художньої своєрідності її романів і повістей. Для дослідників жіночої творчості відкрите широке поле діяльності – як у плані вивчення маловідомих текстів, так і в плані переосмислення вже вивчених.

Література:

1. Агеева В. Чоловічий псевдонім і жіноча незалежність // Слово і час. – 2002. – № 4. – С. 27-33.
2. Белецкий А.И. Тургенев и русские писательницы 1830-1860-х годов/ Білецький О. Збір. праць у п'яти томах. – Т. 4. – К.: Наукова думка, 1966. – С. 273-305.
3. Бернштейн М.Д. Марко Вовчок в критиці// Марко Вовчок в критиці. Зб. статей, рецензій, висловлювань. – К.: Держлітвидав України, 1955. – С. 3–50.
4. Борщевский Ф.М. Русские романы Марка Вовчка. – Запорожье: Запорожский облгиздат, 1957. – 31 с.
5. Брандис Е.П. Марко Вовчок.– М.: Молодая гвардия, 1968. – 335 с.
6. Вовчок Марко В глуши// Вовчок Марко. Оповідання. Казки. Повісті. Роман. – К.: Наукова думка, 1983. – С. 368–622.
7. Вовчок Марко Живая душа// Вовчок М. Рассказы из народного русского быта. Живая душа. – К.: Гослитиздат, 1954. – С. 125–467.
8. Вовчок Марко [Одиночество] // Хортиця. – 2002. – № 1. – С. 82-83.
9. Звизняковский В.Я. Чернышевский и Марко Вовчок (Проблемы женской эмансипации) // Чернышевский и литература народов Советского Союза. – Ереван: Изд-во ЕГУ, 1988. – С. 163-183.
10. Кропоткин П. Идеалы и действительность в русской литературе.– СПб.: Издание Товарищества «Знание», 1907. – 368 с.
11. Крутікова Н.Є. Марко Вовчок/ Марко Вовчок. Оповідання. Казки. Повісті. Роман. – К.: Наукова думка, 1983. – С. 5–30.
12. Крутікова Н.Є. Сторінки творчого життя. (Марко Вовчок в житті і праці). – К.: Дніпро, 1965. – 390 с.

13. *Купріянов І.Т.* З останніх нотаток Марка Вовчка// Хортиця. – 2002. – № 1. – С. 78-81.
14. *Листи Марка Вовчка.* У 2-х тт. – К.: Наукова думка, 1984. Посилання у тексті подаються із зазначенням тому та сторінки.
15. *Лобач-Жученко Б.Б.* Літопис життя і творчості Марка Вовчка. – К.: Дніпро, 1983. – 463 с.
16. *Лобач-Жученко Б.Б.* О Марко Вовчок. Воспоминания, поиски, находки. – К.: Дніпро, 1987. – 399 с.
17. *Марков В.* Мишурная филантропия / Марков В. Навстречу. Очерки и стихотворения. – СПб.: Типография А.Е. Ландау, 1878. – С. 202-209.
18. *Недзвідський А.В.* Російські романи й повісті Марка Вовчка. 1861–1875 рр. – Одеса: ОДУ, 1961. – 84 с.
19. *Никитин П.* [Ткачѣв П.] Литературное попури// Дело.– 1876.– №5.– С. 295-320.
20. *Павличко С.* Марко Вовчок (1833-1907) / Павличко С. Фемінізм. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002.– С. 79-90.
21. *Скабичевский А.* История новейшей русской литературы. 1848-1892 гг. – СПб.: Издание Ф. Павленкова, 1893.– 490 с.
22. *Тараненко М.П.* Марко Вовчок. Літературний портрет. – К.: Держлітвидав, 1958. – 136 с.
23. *Українка Леся* Зібрання творів: у 12-ти т. – К.: Наукова думка, 1975-1979. Посилання у тексті подаються із зазначенням тому та сторінки.

6. «ЖІНОЧИЙ СВІТ» У РОМАНІСТИЦІ Н.Д. ХВОЩИНСЬКОЇ

Творча спадщина російської письменниці, Надії Дмитрівни Хвощинської, займає особливе місце в жіночій літературі другої половини XIX століття. Вона – автор багатьох віршів, оповідань, повістей, романів, літературно-критичних статей, перекладів.* До 1917 року вийшло три зібрання її творів, повне зібрання повістей, більшість романів неодноразово перевидавалася. Серед прихильників таланту Хвощинської можна назвати таких відомих письменників, критиків, учених XIX-XX ст., як І.О. Гончаров, А.П. Чехов, О.Ф. Писемський, П.Д. Боборикін, М.Є. Салтиков-Шедрін, О.О. Колтоновська, В.В. Чуйко, К.К. Арсеньєв, О.І. Білецький та інші. Сучасники Н.Д. Хвощинської головною її заслугою в літературній справі справедливо вважали як представлену нею цілу галерею жіночих характерів, так і постановку проблеми емансипації жіночої особистості.

Ряд цікавих нотаток щодо створених нею жіночих типів містяться в роботах дореволюційних критиків К. Арсеньєва [1], П. Боборикіна [2], В. Острогорського [6], В. Чуйко [15]. У післяреволюційному літературознавстві творчості письменниці приділялося дуже мало уваги. Серед невеликої кількості дослідників, які вивчали її творчий доробок, був О.І. Білецький. Він високо оцінив літературний спадок Н.Д. Хвощинської. Зокрема, у статті «Тургенєв і російські письменниці 1830-1860 років» всесвітньо відомий учений висловив припущення щодо впливу художніх образів емансипованих жінок, створених Н.Д. Хвощинською, на творчість І.С. Тургенєва [3]. Так, у повісті «Фрази» («Селянська історія») (1855) письменниця

* Уперше псевдонім В. Крестовський Хвощинська використала, публікуючи повість «Ганна Михайлівна» (1850). Усі наступні прозові твори вона підписувала цим псевдонімом. Не відмовилася вона від нього і тоді, коли в літературі з'явилися інші Крестовські (В. Крестовський-романіст, В. Крестовський-драматург, М. Крестовська-романістка): Надія Дмитрівна почала підписуватися «В. Крестовський-псевдонім».

презентує зовсім новий для російської літератури тип жінки, яка за допомогою самих лише «фраз» демонструє свою емансипованість (не підкріплену, до речі, жодними діями). Згодом Тургенев змальовує такий тип жінок у «Батьках і дітях» (Кукшина), «Двох приятелях» (Задніпровська). О.І. Білецький відзначив і новаторство Хвоцинської у створенні образу «нової жінки».

Серед чималої кількості сучасних робіт про письменницю варті уваги дослідження О. Кренжолек [4], А. Тимінського [14], А. Розенхольм [12-13], у яких епізодично порушується проблема еволюції образу «нової жінки» у творчості авторки. Інші жіночі типи в літературному доробку Хвоцинської спеціально і детально дослідниками не вивчалися.

Яку роль відігравали емансипаційні ідеї у житті й діяльності Хвоцинської? Письменниця не тільки своєю творчістю, а, перш за все, своїм стилем життя доводила необхідність емансипації жінки. Розуміння Надією Дмитрівною «жіночого питання» дещо відрізнялось від його тлумачення представниками революційних демократів і народників. Вона вважала, що жінка повинна мати рівні права з чоловіком на освіту, працю, участь у громадському житті, проте ніколи не розглядала жінку у відриві від родини.

Новий тип дівчої, самостійної дівчини та жінки виник у російському житті та літературі в 50-60-ті роки XIX століття. Тип «нової жінки» розроблявся в демократичній літературі другої половини XIX століття такими письменниками, як М. Чернишевський (роман «Що робити?», образ Віри Павлівни), М. Бажин (роман «Степан Рульов» (1864), образ швачки Саші, яка відкрила кооперативну майстерню), В. Слепцов (роман «Важкі часи» (1865), образ поміщиці Марії), Д. Мордовцев (роман «Знамення часу» (1869), образ учительки Варі, котра вивчала природничі науки), І. Омулевський (роман «Крок за кроком» (1870), образ студентки-медички Єлизавети). Усі ці художні образи не відрізняються неповторністю, їх творці показали «нову жінку» надто схематично, «однолінійно», дидактично задано.

Більш правдоподібними, психологічно переконливими є образи «нових жінок», представлених у романах письменників психологічного напрямку – «Напередодні» та «Новь» І. Тургенева (Олена та Маріанна), «У вирі» О. Писемського (Олена Жиглінська), «Обрив» І. Гончарова (Віра), «Нікуди» М. Лєскова (Ліза Бахарева), «Велика Ведмедиця» Н. Хвоцинської (Катерина Багрянська). Це героїні, які постійно перебувають у стані пошуку істини та правди, свого місця в житті.

У творчості Хвоцинської тип «нової жінки» пройшов складну еволюцію. Його зародження можна віднести до часу створення повістей «Ганна Михайлівна» (1850), «Фрази» («Селянська історія») (1855). Уже у своєму першому прозаїчному творі, повісті «Ганна Михайлівна», письменниця (до речі, десятьма роками раніше, ніж це зробили М.Л. Михайлов та М.Г. Чернишевський) порушила проблеми недосконалості жіночої освіти, сімейного деспотизму і трагічної долі жінки, необхідності для дівчат корисної справи, праці. Н.Д. Хвоцинська, випереджаючи в часі І. Тургенева, І. Гончарова, О. Писемського, М. Лєскова, розробила зовсім новий для російської літератури «активний жіночий тип». У 60-80-ті роки вона удосконалюватиме його в романах «Зустріч» (1860), «Недавнє» (1865), «Велика

Ведмедиця» (1870-71), «Минуле» (1878), у повісті «Пансіонерка» (1861), у нарисах «Учителька» («Сім'я і школа») (1879-1880), «Віра» (1876).

Відзначимо, що письменниця помічає найтонші нюанси в психології і поведінці жінок. Якщо письменники-чоловіки у своїй творчості визначають жіночі типи дещо однозначно (це або «емансипе», які сприймають ідеї емансипації в спотвореному, викривленому вигляді, або «нові жінки», котрі прагнуть самостійності), то Н.Д. Хвоцинська представляє чимало «перехідних» типів, відтворює складності і труднощі, які має подолати жінка на шляху до свого самовизначення. «Перехідним» образом від пасивних, забитих героїнь до активних, дієвих, «нових» можна вважати образ Настусі Михайлівни (роман «Недавнє»). Ця дівчина – не борець від природи. Проте, на відміну від пасивних героїнь, Настуся Михайлівна прагне до знань і праці. Прекрасно усвідомлюючи своє становище у родині та суспільстві, вона хоче змінити його, але не має на те ані сил, ані можливостей.

Важкий шлях звільнення від матеріальної та моральної залежності проходить головна героїня роману «Минуле», Таня. Вона пориває зі старим життям і тривалий час не може знайти себе в новому (подібний жіночий тип розроблявся і М. Лесковим у романах «Нікуди» і «На ножах»). Це тип жінки, що «заплуталася» та «заблукала». Хвоцинська правдоподібно доводить, що людина миттєво не може відмовитись від своїх звичок, смаків, почуттів, виховання, від своєї натури. До цього типу героїнь, які поривають зі своїм минулим, можна віднести не тільки Таню, а й Лізавету Василівну Солонцову (у заміжжі Рідневу) з повісті «Руднева» (1875).

Новаторство Хвоцинської проявляється в «Рудневій» як у створенні нового типу жінки, яка «заблукала» («заплуталася»), так і в поетичних новоутвореннях, пов'язаних з такими більш жіночими, аніж чоловічими, характеристиками творчості, як інтимність, суб'єктивізм, ліризм. Авторка підмічає чимало деталей і рис, подробиць, характерних перш за все, для жіночого сприйняття, передає цілий ряд почуттів героїні, інколи випадкових, часто суперечливих. І в романі «Минуле», і в повісті «Руднева» розкривається стан героїнь у межовій психологічній ситуації, авторський коментар відходить на другий план, на першому плані – глибокий психологічний аналіз. Письменниця звертається до різних прийомів «внутрішнього мовлення», у тому числі її синтезованої форми (поєднання елементів прямої, непрямої, невластно-прямої мови). Вона використовує у своєму творі символи, передбачення, не порушуючи реалістичне зображення, правдоподібну картину світу, а лише показуючи стан головних героїв на межі життя і смерті, злету й падіння, любові та ненависті тощо. Мова Хвоцинської самобутня. Передаючи «надриг» героїнь, письменниця вживає такі інтонаційно-синтаксичні засоби, як риторичні запитання, оклики, звертання, еліпсис, градацію, інверсію, повтор.

Одним з найяскравіших є образ Льоленьки (Олени Гостевої) у повісті «Пансіонерка» (1861). Хвоцинська створює зовсім новий для російської літератури жіночий тип – «звичайної егоїстки» (визначення В. Острогорського), жінки-феміністки, яка, з одного боку, може бути охарактеризована позитивно (вона активна, діловита, прагне до освіти і праці), а, з іншого, – має такі негативні риси, як безсердечність, невдячність, черствість, егоїзм.

Вплив чоловіка-керівника на жінку – обов'язкова умова, один з мотивів чоловічої демократичної літератури (В. Слєпцов, М. Чернишевський, М. Бажин, М. Помяловський, І. Тургенєв зображують чоловіків як учителів жінок). Письменниця руйнує традиційне уявлення про обов'язкову керівну роль чоловіка в становленні жінки. Відмінність героїні Хвоцинської від героїнь Тургенєва та інших письменників полягає в тому, що вона звільняється з-під чоловічого впливу, не потребує чоловіка-покровителя, як наприклад, Олена («Напередодні») або Маріанна («Новь»).

Жінка за «схемою» революційних демократів мала звільнитися від батьківської залежності шляхом фіктивного чи то громадянського шлюбу. Льоленка не виходить заміж, чим ігнорує будь-яку форму шлюбу. Це зайвий раз підтверджує те, що Хвоцинська у своєму сприйнятті «нової жінки» відходить від чоловічого канону. Образ Льоленки не вписується й у такі стандартні чоловічі схеми, як «покинута чоловіком жінка» або «жінка, що чекає на чоловіка», оскільки вона – активна, самодостатня, сильна особистість; їй не потрібне чоловіче заступництво. Цілком виправдано Льоленку можна назвати феміністкою.

Життя Олени Гостевої назвати гармонійним важко. Хвоцинська не схвалює раціоналізм, егоїзм Льоленки, якій так бракує жіночості, чуттєвості, сердечності (останні якості не схвалювалися чоловіками-феміністами в їх каноні «освіченої» жінки). Письменниця виступає за гармонію, рівноправ'я «розуму» і «серця», раціональності і жіночості. У цьому плані пошуки авторки можна зіставити з художніми пошуками Ф. Достоевського, Л. Толстого, І. Гончарова.

Зовсім інший тип «нової жінки» втілений у образі головної героїні роману «Велика Ведмедиця», Катерини Багрянської. Це також тип жінки самостійної і самодостатньої, що, проте, не заважає їй перейматися проблемами ближніх і бути здатною на самопожертву заради них. Говорячи про еволюцію образу «нової жінки» у творчості Н. Хвоцинської, зазначимо, що Катерина – найбільш вдалий образ у тому ланцюжку жіночих постатей, які письменниця створила більше, ніж за сорок років літературної діяльності. Героїня важко переживає розрив з батьком, що стався з вини брата, однак, не наважується покинути старенького. Так само робитимуть усі ідеальні героїні Хвоцинської. Сімейні уподобання, любов, на думку багатьох літераторів другої половини XIX ст. (М. Лєскова, І. Гончарова, О. Писемського, Л. Толстого та ін.), підтримуються людиною в найскладніших хвилинах її життя. Такої ж думки дотримувалася й Хвоцинська. У «Великій Ведмедиці» ідея любовної сім'ї (Багрянський та його донька) протистоїть безлюбівній (Верховський, його дружина, діти).

Катерина емансипована в найкращому розумінні цього слова. Героїня не обмежується словами про корисність діяльності, вона сама працює. Праця для неї – потреба і радість. Дівчина навіть і гадки не має, що вона реалізує в житті якісь ідеї. Нею керує не теорія, а любов до ближнього, саме тому вона натура гармонійна та природна.

Письменниця найчастіше змальовує Катерину в дії, розмові (суперечці). Усі романи Хвоцинської, переважно, тяжіють до драми, як за змістом, так і за формою. Герої розкриваються в діалозі через самохарактеристики чи то характеристики інших осіб. Специфікою психологізму авторки можна вважати показ мотивів, думок,

відчуттів героїні, використання індивідуальних штрихів і деталей в описі її зовнішності, які передають душевний стан.

Зображення історії кохання Верховського та Катерини – один із найкращих психологічних епізодів у російській літературі. Письменниця спромоглася показати моменти народження і росту цієї любові, її розвиток і смерть. Усеохоплюючим символом у романі «Велика Ведмедиця» є назва сузір'я (саме так і названий роман). Цей символ виступає в декількох значеннях. Сім яскравих зірок на небосхилі – своєрідний вказівний перст не тільки для подорожнього, який заблукав і визначає свій шлях за зірками, але й шлях, обраний Катериною, – шлях громадського служіння. Катерина хотіла, аби і Верховський пішов цією ж дорогою.

Сузір'я Великої Ведмедиці освітлює кохання молодих людей, тобто символізує любов. Для Катерини це сузір'я – символ молодості, віри в щастя, любов, поєднання реальності з високою мрією, тоді як для Верховського – це зайве нагадування-докір про його зраду коханої дівчини. Очевидно, що це зрада не тільки Катерині, але й самому собі, своїм ідеалам.

У творах чоловіків-письменників «нові жінки», які розчарувалися в ідеалах або пережили розрив із коханим чоловіком, часто помирають (Ліза Бахарева в романі «Нікуди», Лариса Віслєнєва в романі «На ножах» М. Лєскова, Олена Жиглінська в романі «У вирі» О. Писемського) чи то повертаються до «старої» моралі (Віра в романі «Обрив» І. Гончарова). Головна героїня роману Хвощинської «Велика Ведмедиця», Катерина, опинившись у подібній ситуації (розчарування і розрив з коханим), зберігає оптимізм, прагне бути корисною людям.

Образ «нової жінки» у творчості Хвощинської еволюціонував у декількох напрямках. Якщо в ранніх творах (повісті «Ганна Михайлівна», «Селянська історія» («Фрази»), романах «Недавнє», «Зустріч») зародження типу нової жінки зображалося письменницею у сфері вузькосімейних, родинно-побутових відносин, то в більш пізніх (повістях «Пансіонерка», «Учителька» («Сім'я і школа»), романах «Велика Ведмедиця», «Минуле») емансипована жінка виходить за межі родини, усвідомлює себе істотою суспільною. Героїні претендують не лише на сімейні, родинні, але й на суспільні, ділові відносини. Такі орієнтації змінюють традиційну поведінку жінки.

У створенні типу «нової жінки» Хвощинська виступила як новатор. Її Катерина (роман «Велика Ведмедиця») – предтеча образу Маріанни (роман Тургєнєва «Новь»). Характер Багрянської – «золота середина», яку намагалися відшукати, але не знайшли у своїх ідеальних героїнях Тургєнєв, Гончаров, Писемський, Лєсков. Катерині притаманні рівновага серця і розуму. Ця героїня – ідеал жінки в розумінні письменниці – самодостатня, діяльна, активна, і, водночас, жіноча та добра. В образі Катерини відсутнє щось надумане, надординарне, героїчне. Авторка, зображуючи цей тип жінок (котрі прагнуть і до загального, і до особистого щастя), підійшла найближче до художньої правди, ніж це зробила більшість її сучасників. «Нові жінки» Хвощинської не позбавлені чарівності, краси, жіночості (за винятком «сухої» Льоленьки з повісті «Пансіонерка»). Для них велике значення мають ідеали любові, сім'ї, гармонійних родинних відносин. Відмова від родини і турбот про ближніх розцінюється письменницею як відхилення від норми.

Процес емансипації жіночої особистості на практиці «повертався» різними гранями. Крайнощів та «ухилів» уникнути було неможливо. Певна частина жінок сприймала ідеї емансипації викривлено, хибно: протест виражався в розгулі, втраті моральних якостей. Таку «емансипацію» можна охарактеризувати як «однобічну», стихійну, потворну.

Жоден російський письменник не створив таку галерею жіночих образів емансипе-деспоток та егоїсток, вульгарних емансипе, як Хвощинська. Фігури представниць цього типу в романах «В очікуванні кращого», «Зустріч», «Недавнє», «Велика Ведмедиця», «Минуле», «Обов'язки» чітко окреслені, намальовані яскравими фарбами. Письменниця, викриваючи різні потворні прояви жіночої емансипації, найчастіше звертається не до сатири, а до іронії, яку можна вважати і стилеутворюючим, і структуроутворюючим засобом побудови художніх образів. Тонка іронія допомагає авторці розкрити невідповідність «слів» і справ емансипе, які захопились модним «жіночим питанням» від неробства, заради моди, вигоди. Авторський іронічний коментар пронизує більшість портретних описів. Іронія присутня і в описі одягу героїнь (вони часто провокуючи одягнені), їх міміки, жестів, пластики (рухи в них, як правило, поривчасті, сміються і розмовляють вони голосно, задержувато). Не останню роль у розкритті образів емансипе відіграє опис інтер'єру (особливо виразні у Хвощинської описи «кабінетів»).

Героїні цього типу представлені, переважно, у сфері сімейного життя. Велику роль у структурі образів емансипе відіграє зображення їх панських звичок, деспотичного ставлення до членів родини, слуг, а також мова самих героїнь, їх самооцінка (вона, зазвичай, завищена, що й є підставою для іронічної оцінки автора).

При створенні образів емансипе Хвощинська не використовує карикатуру, шарж, пародію, гіперболізацію, як, наприклад, М. Лесков чи то І. Тургенєв. Ці способи відтворення дійсності не були притаманні її творчій манері взагалі. «Негативні» героїні, зображені письменницею, життєві та реальні. Авторка чітко зберігає життєві пропорції. Це «живі» портрети з найдрібнішими деталями і подробицями, психологічними нюансами. Письменниця підкреслює, що егоїстки-емансипе, на відміну від по-справжньому емансипованих жінок (для яких свобода – це, перш за все, розвиток, праця), духовно не розвинені, черстві, обмежені, не цінують людських прихильностей і почуттів, не люблять дітей, навіть власних. Вони не помічають краси природи, з відразою сприймають тварин. Хвощинська свідомо зображує їх «штучність», фальшивість, лицемірство, неприродність. Вони, переважно, грають у діяльність, позують, багато і довго говорять про права жінок, а насправді ледачі і бездіяльні.

Отже, Н.Д. Хвощинську, чия творчість займає провідне місце в жіночій літературі XIX століття, справедливо вважають знавцем жіночої психології. Її досвід у створенні цілої галереї жіночих характерів є новаторським. У своїх творах письменниця зображує різні полюси емансипованості. Вона одна з перших представляє цілу низку яскравих і помітних образів «нових жінок», які прагнуть до духовної свободи і хочуть працювати на благо народу. У своїй творчості Хвощинська з особливою любов'ю зображує тих героїнь, які живуть для інших (Катерина в романі «Велика Ведмедиця», Настасія Михайлівна в романі «Недавнє»,

Зінаїда Миколаївна в нарисі «Вчителька», Віра в однойменному нарисі). У творах, написаних у різні часи, авторка висловлює думку про те, що жіноче призначення полягає не тільки в служінні суспільству, ідеї, але, перш за все, у служінні ближнім.

Говорячи про еволюцію «нової жінки» у творчості Хвощинської, варто наголосити, що Катя Багрянська – це найвидатніша постать у ланцюжку образів, створених письменницею за сорок років літературної діяльності. У ній найбільш повно віддзеркалений розвиток самосвідомості жінки, її самодостатності.

Тип «нової жінки» у творчості Хвощинської проявляється по-різному (це й тип розумно емансипованої жінки, і тип «звичайної егоїстки»). Новаторство письменниці виявилось у створенні зовсім нового для російської літератури типу жінки, яка «загубилася», «заплуталася» і «заблукала».

У навколишньому житті Хвощинська бачила приклади не тільки прагнення жінок до діяльності, праці, освіти, але й такі негативні прояви емансипації, як підміну справи фразою, позою, забуття своїх обов'язків по відношенню до дітей, чоловіка, рідних, егоїзм і деспотизм тощо. У творчості письменниці представлена ціла галерея жіночих образів емансипе з розрахунком, бажанням наслідувати моду, виділитися, володарювати. Говорячи про вульгарні, потворні прояви емансипації, авторка часто використовує вишукану іронію, яку можна вважати стилеутворюючим, структуроутворюючим засобом побудови жіночих образів.

Література:

1. *Арсеньев К.К.* В. Крестовский (псевдоним) // Арсеньев К.К. Критические этюды по русской литературе. В двух томах. – Т.1. – СПб.: Типография М.М. Стасюлевича, 1888. – С. 255–350.
2. *Б.Д.П. [Боборыкин П.Д.]* Беллетристы старой школы (В. Крестовский-псевдоним) // Слово. – 1879. – № 7. – Отд. II. – С. 1–52.
3. *Белецкий А.И.* Тургенев и русские писательницы 1830–1860-х годов / Білецький О. Зібрання праць у п'яти томах. – Т. 4. – К.: Наукова думка, 1966. – С. 273–305.
4. *Кренжолек О.* Проблемы литературной позиции Н.Д. Хвошинской 1840-1860-х годов: Дис. ... канд. филолог. наук: 10.01.01. – М., 1986. – 160 с.
5. *Крестовский В.* (псевдоним) Собрание сочинений в пяти томах. – СПб.: Издание А.С. Суворина, 1892. В тексте даны ссылки с указанием тома и страницы.
6. *Острогорский В.П.* Этюды о русских женщинах // Женское образование. – 1880. – № 6–7. – С. 315–330, 391–412.
7. *Погребная В.Л.* Мир русского женского романа (1860-1880 гг.). – Запорожье: ЗНУ, 2006. – 202 с.
8. *Погребная В.Л.* Проблемы эмансипации женской личности в русской критике и романах Н.Д. Хвошинской (60-80-е годы XIX столетия). – Запорожье: ЗГУ, 2003. – 242 с.
9. *Погребная В.Л.* Тип «заблудившейся» («запутавшейся») женщины в позднем творчестве Н.Д. Хвошинской // Вісник Запорізького державного університету: Зб. наук. статей. Філологічні науки. – Запоріжжя: ЗДУ, 2003. – № 1. – С. 126–132.
10. *Погребная В.Л.* Тип эмансипе в романах Н.Д. Хвошинской «Большая Медведица» и «Обязанности» // Наукові записки Харківського державного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди. Серія літературознавство. – 2003. – Вип. 3 (35). – С. 43–50.
11. *Погребная В.Л.* Типология женских образов в романистике Н.Д. Хвошинской // Русская литература. Исследования: Сборник научных трудов. – К.: ИПЦ «Киевский университет», 2003. – Вып. IV. – С. 222–233.

12. *Розенхольм А.* Пишу себя: Творчество и женщина-автор (на материале творчества Надежды Дмитриевны Хвоцинской (1824-1889) // Современная философия. – Харьков: «Ф-Пресс», 1995. – № 1. – С. 182–201.
13. *Розенхольм А.* Рассказчица-писательница в противоречиях или взгляд Кассандры // Русские писательницы и литературный процесс в конце XVIII – первой трети XX вв.: Сборник научных статей. – Wilhelmshorst: Verlag F. K. Gopfert, 1995. – С. 91–114.
14. *Тыминский А.И.* Поэтика прозы Н.Д. Хвоцинской: Дис. ... канд. филолог. наук: 10.01.01. – М., 1997. – 212 с.
15. *Чуйко В.В.* Крестовский-псевдоним: Критический очерк // Наблюдатель. – 1889. – № 8. – С. 37–60.

7. ТИП «НОВОЇ ЖІНКИ» У ТВОРЧОСТІ О. ШАПІР І О. КОБИЛЯНСЬКОЇ: ЗОВНІШНІ І ВНУТРІШНІ ОРІЄНТИРИ ДЛЯ МОДЕЛЮВАННЯ «МОДЕРНОЇ ЖІНОЧОСТІ»

Кінець XIX – початок XX століття в сучасному вітчизняному літературознавстві називають «жіночим літературним ренесансом». Саме в цей період з'являються прозові твори Ольги Кобилянської, драми Лесі Українки. На сторінках мистецької періодики обстоюють інтереси жіноцтва Наталя Кобринська, Любов Яновська, Дніпрова Чайка, Уляна Кравченко, Євгенія Ярошинська та інші письменниці. Талановитою поезією, цікавою прозою збагачують літературу і російські авторки – Марина Цветаєва, Анна Ахматова, Мірра Лохвицька, Зінаїда Гіппіус, Ольга Шапір, Марія Крестовська та інші. Творчість мисткинь обернена «обличчям» до жінки, до її численних проблем, які, за слушним зауваженням В. Агєєвої, «стають на початку століття осердям не одної літературної, навіть і журнальної дискусії, обговорюються в найрізноманітніших аспектах» [1, 11]. Серед проблем, що цікавлять письменниць, домінуючою залишається проблема вибору жінкою свого буття, яка пов'язується зі зміною уявлення про жіночу сутність і жіноче призначення. У зв'язку з цим, як в українській, так і в російській жіночій літературі постає питання про пошук нових етичних і естетичних орієнтирів у моделюванні жіночих образів нового типу.

Наприкінці XX – на початку XXI століття посилену увагу вітчизняних дослідниць привертає постать О. Кобилянської (1863 – 1942), однієї з найталановитіших літераторок українського модернізму. В. Агєєва [1], Т. Гундорова [7], С. Павличко [20], уникаючи стереотипів і шаблонів, з огляду на сучасні інтерпретаційні стратегії та методології, пропонують альтернативне «прочитання» творів письменниці. Саме їм належить відкриття нової Ольги Кобилянської як «послідовної феміністки» [1, 70], яка своєю творчістю «засвідчила кризу української традиційної маскулінності» [20, 87] і одночасно репрезентувала індивідуальний досвід жінки-інтелігентки, що стало «революційною подією» [7, 13] для української літератури.

У цей же період повертається до читача і російська жіноча проза, яка завдяки зусиллям зарубіжних, а згодом і російських та українських учених поступово перетворюється на об'єкт глибокого і детального вивчення. Однак велика кількість

популярних у свій час письменниць, твори яких видавалися чималими тиражами, ще залишається поза увагою дослідників. Серед них і Ольга Андріївна Шапір (1850 – 1916), нині забута письменниця другої половини XIX – початку XX століття, яка присвятила свою творчість пошуку, а, згодом, і формуванню та відображенню нового ідеалу жіночої особистості, а життя – захисту прав жінок на працю, освіту, на власну суб'єктивність. Перу Ольги Шапір належить чимало літературно-критичних, публіцистичних статей («Всупереч звичаю» (1891), «Жіночий з'їзд» (1908), «Ідеали майбутнього» (1909) тощо), оповідань («Рабство» (1898), «Розв'язка» (1901) та інші), повістей («Поминки» (1889), «Повернулася!» (1892), «Доньки Євдокії» (1898) та інші), романів (найвідоміші з них – «Антиподи» (1880), «Без любови» (1886), «Марева» (1889), «У бурхливі роки» (1906)).

На відміну від порівняно значної кількості праць, присвячених дослідженню жіночих характерів нового типу у творчості О. Кобилянської (крім вищезгаданих монографій, можна назвати також публікації А. Градовського [5; 6], М. Денисенко [9], М. Крупки [16; 17] та інші), «нові жінки» О. Шапір ще тільки починають цікавити літературознавців (див. наукові студії І. Олехової [18; 19], О. Березкіної [2], наші статті [11; 12]).

На сьогодні вже доведено, що не можна вважати фемінізм лише західним надбанням, чужорідною нам теорією, ідеологією. Як слушно зауважує Н. Зборовська, і в «українській культурі були присутні такі унікальні постаті, як Наталя Кобринська, Ольга Кобилянська, Лариса Косач, Мілена Рудницька, які порізному переймалися феміністичною модернізацією національної свідомості...» [10, 6].

Щодо історії російського жіночого руху, то велика кількість публікацій кінця XIX – початку XX століття, присвячених жіночому питанню, містить терміни й відповідно розкриває значення понять «фемінізм», «феміністичний рух», «феміністична філантропія» [4; 22]. Цією ж термінологією користується у своїх статтях і О. Шапір. Як зауважує її сучасниця, фемінізм стає «общепринятым термином на всех языках для обозначения агитации в пользу женщины» [4, 77]. Відомо, що феміністичні ідеї з драмами Г. Ібсена, з трактатами Д. Мілля та жіночими з'їздами, з європейським досвідом жіночого руху потрапляють до Росії і України майже одночасно, тому цікавим, на нашу думку, є порівняльний аналіз типу «нової жінки», представленого у творчості О. Шапір і О. Кобилянської, виявлення зовнішніх і внутрішніх орієнтирів у моделюванні «модерної жіночості», яку письменниці намагаються репрезентувати в образах своїх героїнь. Із зрозумілих причин звужимо коло літературознавчих спостережень і обмежимося лише кількома творами російської белетристики (повісті «Її світлість» (1889), «Повернулася!» (1892), «Доньки Євдокії» (1898), оповідання «Розв'язка» (1901)) та ранніми повістями української авторки («Людина» (1894), «Царівна» (1896)), час написання яких має приблизно однакові хронологічні рамки.

Зараз уже не потребує доказів той факт, що жіноча проза є автобіографічною за своєю сутністю, тому джерела феміністських переконань літераторок потрібно шукати в особистому житті, у родинних стосунках. О. Кобилянська з юнацьких років відчутно страждає від неспроможності батьків надати їй належну освіту, яку в повній мірі здобувають її брати. Це пояснюється тим, що її родичі, окрім того, що не

мали достатніх коштів, дотримувалися традиційної думки про призначення жінки. Пізніше, життєвою травмою для письменниці стане суворе і жорстоке ставлення батька до матері, інтелігентної і освіченої жінки, до власних дітей. У щоденнику молодшої авторки є такий запис: «...як тяжко нам живеться, який страшний у нас батько..., просто несхожий на людину... кожен чоловік здається мені таким, як батько. Немає в мене до нього ні поваги, ні любові» [14, 19]. У конфлікт з батьком вступає і головна героїня повісті О. Кобилянської «Людина», можливо, тим самим відбиваючи реальні почуття письменниці.

З несамовитим і важким характером батька, з його грубою і нечемною поведінкою по відношенню до матері пов'язані й найуразливіші спогади дитинства О. Шاپір. Вона напише в автобіографії: «Все было резко и ярко в этом человеке: самодурство, ревность, страсть к игре, к лошадям, к вину. Любимой его забавой было катать на рысаке по льду залива полумертвую от страха жену» [24, 49]. Міркуючи над такою вдачею батька, письменниця зробить висновок, що мати була для нього істотою, так би мовити, іншого гатунку, «существом другой породы, – превосходство ее он, вероятно, чувствовал, – но между ними легло прирожденное отношение к женщине его народной среды» [24, 49] (справа в тому, що родичі О. Шاپір мали різне походження: батько – з селян, а мати походила зі збіднілого шведсько-німецького дворянського роду, отже була більш культурною, краще вихованою). Можливо, саме тому чимало героїнь белетристики її волею позбавлені батька, а інші залишають рідну домівку, не знаходячи компромісу в стосунках з ним.

Фігура батька, який знаходиться на верхівці родової ієрархії і наділений необмеженим правом панування над слабкою жіночою сутністю жінки/доньки, для обох письменниць стає символом патріархального світу, уособленням чоловічої влади в ньому. З цього моменту у свідомості авторок визріває внутрішній бунт, який згодом переросте у відкритий протест і виллється на сторінки публіцистичних і художніх творів у вигляді давно наболілих думок, відкритих декларативних заяв і промовистих гасел, феміністичних колізій і жіночих образів нового типу.

Окрім родинних обставин, чималу роль у формуванні нетрадиційного жіночого світогляду письменниць відіграло їхнє оточення. Відомо, що приятельками О. Кобилянської були непересічні особистості: С. Окуневська-Морачевська – високоосвічена жінка, доктор медицини Цюрихського університету, яка першою в Австро-Угорщині здобула медичну освіту, А. Кохановська – талановита художниця, Н. Кобринська – письменниця, громадська діячка, організатор жіночого руху на Західній Україні. Неабиякий вплив мала на О. Кобилянську особистість першої російської жінки – професора математики – Софії Ковалевської, про що дізнаємося з листа письменниці до Осипа Маковея [14, 234]. Щодо О. Шاپір, то серед її знайомих також було чимало жінок, для яких самореалізація перетворилася на життєву позицію, – це А. Успенська, Ф. Берлі-Кауфман, Н. Скворцова-Михайловська, М. Безобразова, А. Енгельгардт та інші відомі російські емансипантки.

Великий потяг до самоосвіти, любов до книги і, взагалі, до читання довершили розвиток письменниць. О. Кобилянська була знайома з роботами філософів-позитивістів Г. Бокля, Д. Локка, Л. Бюхнера, захоплювалася ідеями

Ф. Ніцше, К.-Г. Юнга, аналізувала статті відомого поборника жіночої справи Ж. Мілля. Окрім того, добре була обізнана з творчістю українських авторів – Т. Шевченка, І. Франка, Марка Вовчка, Лесі Українки та інших, читала твори зарубіжних письменників феміністичного напрямку (Жерміни де Сталь, Жорж Санд, Г. Рейтер, Г. Ібсен), зналася й на російській літературі (О.С. Пушкін, М.Ю. Лермонтов, В.М. Гаршин), належно оцінювала Ф.М. Достоевського і І.С. Тургенева [14, 199]. Останнього, творця вічного і незабутнього образу «тургенівської жінки», О. Кобилянська зараховувала до тих, хто розширив горизонти її творчості [14, 217]. Улюбленими письменниками О. Шапір були Ф. Шіллер, В. Шекспір, Е. Золя, Л.М. Толстой, І.С. Тургенєв, що також позначилося на її творчості. Російська авторка була знайома і з західною позитивістською філософією. Окрім того, близькими їй були погляди Д.І. Писарева, В.Г. Белінського, а згодом і М.Г. Чернишевського, М.О. Добролюбова, недарма в пам'яті сучасників вона лишилася «шестидесятницею по духу и убеждениям» [3, 254].

Отже, не є дивним той факт, що обидві письменниці свідомо приходять до участі в жіночому русі. У 1894 році (рік друку в «Зорі» (№ 19 – 23) повісті «Людина») О. Кобилянська виступає на зборах Товариства руських жінок на Буковині з промовою «Дещо про ідею жіночого руху», в якій вона наголошує на тому, що жінку на рівні з чоловіком потрібно залучати до участі в професійній та громадській сферах життя. Серед причин, що обмежують жіночу свободу, письменниця називає патріархальне виховання жінки. Недосконалим вихованням, недостатньою освітою пояснює інтелектуальну обмеженість та моральну хибність жінок і О. Шапір. У доповіді «Ідеали майбутнього», виголошеній на Першому жіночому з'їзді в Санкт-Петербурзі (грудень 1908 р.), письменниця закликає сучасниць до самовдосконалення і самовиховання та детально окреслює образ жінки майбутнього: освіченої, інтелектуально розвиненої, люблячої і здатної любити, матері за покликанням, а не за обов'язком, яка пишається власною жіночістю, – саме таких жінок, на її думку, потребує нове суспільство. Феміністські погляди й переконання письменниць знаходять своє відображення і в художніх творах, насамперед, у жіночих образах нового типу.

«Нова жінка», образ якої, за словами В. Агеєвої, «став чи не емблематичним для модерністської літератури» [1, 227], постає перед нами спроможною вибрати власну екзистенцію і вийти за межі традиційно окресленого жіночого простору. Це стає можливим завдяки зміні патріархальної фемінності, інверсії гендерних ролей і руйнуванню гендерних стереотипів, що є специфічними ознаками доби модернізму.

Втілюючи мету О. Шапір про рішучу і впевнену в собі жінку майбутнього, її героїні руйнують старі рамки й обмеження і йдуть у широкий світ. Так, композиційним осередком повісті «Її світлість» стає дещо новаторський жіночий образ, представлений в особі дівчини на ім'я Софія – енергійної, розумної, освіченої, яка за своє ще недовге молоде життя, встигає вивчитися на лікарку, врятувати подругу від несамовитого кохання і одночасно бути опорою та відрадою для хворої людини.

Інша представниця типу «нової жінки», Марія, головна героїня повісті «Повернулася!». Отримавши диплом лікарки, вона вирішує працювати за фахом, намагається самостійно заробляти на життя, прагне знайти своє місце в суспільстві.

З упевненістю та оптимізмом дивиться в майбутнє і Саша (героїня повісті «Доньки Євдокії»). Вона з тих, хто пливе проти течії і всього досягає власною працею. Цілеспрямована і рішуча, Саша позитивно впливає і на свою сестру Орину, котра працює служницею в багатій пані. І ось уже остання, під впливом молодшої сестри, мріє про свою справу – про затишну швейну майстерню (алюзія на подібні задуми та діяльність Віри Павлівни з роману М.Г. Чернишевського «Що робити?»).

На оптимістичній ноті завершується й оповідання О. Шапір «Розв'язка», побудоване на казковому сюжеті щасливого перевтілення. Його героїня поступово перетворюється з утриманки на «нову жінку» і входить у світ нових відносин, почуттів і мрій. Вражає оптимістично-переможний тон згаданих вище творів письменниці (виняток – повість «Повернулася!»), їх яскраво виражена тенденційність, відкрита ідеологічна спрямованість. Іноді це шкодить глибинному психологічному аналізу, художній об'єктивності в зображенні жіночих характерів нового типу, але письменницею досягається головна мета – надати жінкам зразки для наслідування, показати варіанти успішного вирішення жіночого питання. Саме цього найбільше прагнула О. Шапір, працюючи в руслі традицій М.Г. Чернишевського, який, за слушним спостереженням дослідниці І. Паперно, усе своє життя і творчість присвятив роботі «над построением новой модели человека, предназначенной для реализации в социальной жизни» [21, 9].

О. Кобилянська під час написання своїх повістей теж подумки зверталася до своїх читачів, а, точніше – читачок, бо зізнавалася в щоденнику, що хоче писати тільки для жінок [14, 177]. І теж бажала своїм героїням щасливої долі. Фінал «Царівни» свідчить про можливість поєднання жіночого щастя з самореалізацією в іншій сфері, наприклад, у сфері письменства. На відміну від Олени Ляуфлер, героїні повісті «Людина», Наталка таки дочекалася свого «сильного мужчину» і свого визнання, як талановитої письменниці і публіцистки. На думку В. Агеєвої, це «...швидше виняток, пошукуваний ідеал» [1, 192], який свідчить про «певні ідеальні уявлення» [1, 195] жінки-авторки, ніж можлива реальність. Мабуть тому, повість «Царівна», більшою мірою, ніж повість «Людина», демонструє тяжіння О. Кобилянської до традицій неоромантизму, у межах якого уможлиблюється досягнення гармонії ідеалу і дійсності.

У повісті «Царівна» любов не стає на заваді прагнення героїні до самоствердження, навпаки, саме підтримка коханого чоловіка допомагає Наталці не втратити віру у свій талант і працювати далі. Зауважимо, що на відміну від героїнь О. Кобилянської, які знаходять собі гідних чоловіків (Олена Ляуфлер – Стефана Лієвича, Наталка Веркович – Івана Марка), героїні О. Шапір не мають біля себе представника іншої статі, який дійсно був би їм парою. Згідно з феміністськими переконаннями російської авторки, жінка повинна досягти своєї мети самотійно, не чекаючи на допомогу чоловіка, який, на її думку, не здатен повною мірою зрозуміти її прагнень. Власні перемоги героїнь О. Шапір, здобуті на самотійному шляху, свідчать про життєвість нової моралі і про остаточне виламування «нової жінки» з традиційних патріархальних структур, у межах яких знаходять своє щастя (Наталка Веркович) і до яких повертаються волею долі (Олена Ляуфлер) героїні О. Кобилянської.

У творах російської письменниці 1880 – 1900-х років «нова жінка» або зовсім не мріє про кохання, яке є для неї синонімом «одвічного рабства», «позбавлення волі», або виліковується від нього як від небезпечної хвороби, знаходячи себе в іншому – в улюбленій професії, у навчанні, у допомозі ближньому. Світ для героїнь О. Шапір видається занадто широким і різноманітним, щоб обмежувати його спробою зрозуміти лише чоловічу суть, хоча б і в особі коханої людини. Саме тому з позицій теорії «розумного егоїзму» розглядає свої відносини з молодим студентом Саша, героїня повісті «Доньки Євдокії». У неї замість голосу душі говорить розум, який шляхом послідовних суджень і логіки виносить вирок їхньому коханню: «Ее любовь не тепличный роскошный цветок – это простой акт жизни, как и все ее чувства... Не будет любовь ни лежать роковым балластом на сердце, ни витать над жизнью самодовлеющим идеалом – чересчур бесплотным, в котором часто таятся зародыши всех разочарований. Андрей Михайлыч любит ее, и Саша будет счастлива. Если б он не полюбил – они оставались бы друзьями, и Саша не была бы несчастна...» [23, 115]. Ці *ego*-міркування позбавлені внутрішнього драматизму, психологічної рефлексії, виголошені в дусі героїв М.Г. Чернишевського. Але рахметівський варіант «людини на rendez-vous» у прозі письменниці виявляється дзеркально перевернутим і набуває іншої конотації: у творах О. Шапір жінка, а не чоловік, ставить умови і робить вибір між почуттям і обов'язком/іншим покликанням на користь останнього, що означає остаточне перетворення героїні в «нову жінку» і свідчить про зміну гендерних ролей. Рішучі, наполегливі, не позбавлені жіночої привабливості, героїні російської письменниці, приборкавши почуття і сентименти, свідомо йдуть до своєї мети, бо вони ніколи не скажуть «я хочу», а завжди – «я повинна», «мені потрібно», «...и всегда несукрошимо уверены, что надо, будь это хоть самый суший вздор...» [26, 19].

Героїні повістей О. Кобилянської теж із тих, «...котрі самі з собою справляються» [13, 29], але кохання відіграє велику роль у їхньому житті. Саме в коханні, у відстоюванні права на вибір гідного обранця виявляється могутність духу, внутрішня сила Олени Ляуфлер і Наталки Веркович. Їхнім думкам, згадкам про коханих присвячено багато сторінок як у повісті «Людина» (Олена згадує Лієвича), так і в повісті «Царівна» (Наталка розмірковує над вдачею і долею Орядина, над почуттями Марка). Внутрішні монологи, невласне пряма мова, рефлексії-медитації, психологічні паралелізми, розгорнуті метафори-порівняння відображають насичене внутрішніми подіями емоційно-чуттєве життя «аристократок духу» О. Кобилянської. Як і письменниця, позбавлені волею обставин активного зовнішнього життя, героїні заглиблюються в себе, шляхом самоаналізу намагаються зрозуміти себе і розібратися у своїх почуттях до коханих.

На відміну від «нових жінок» О. Шапір, відкритих людям і суспільству, енергійних, усюди встигаючих, завжди поспішаючих, життя яких насичене зовнішніми подіями і проходить у швидкому темпі, героїні О. Кобилянської «мешкають» у власному світі, в якому є місце тільки для них і для «сильного чоловіки». Власноруч обмеживши свій життєвий простір власним «я» та піднявшись над «натовпом», «нові жінки» української авторки мріють сягнути поза межі буденності і там знайти своє щастя з гідним чоловіком. Зауважимо, що в зображенні « нової жінки» О. Кобилянська наслідувала Марко Вовчок, героїні якої

теж підіймалися над міщанським оточенням (Маша «Жива душа» (1868), Маня «У глушині» (1875)). Мовчазні й горді, вони також були схильні до самоаналізу й саморефлексії, визначали поглядом і словом лише того, хто був сього вартий. Збігається і спосіб зображення: Марко Вовчок теж показувала жіночі характери нового типу так би мовити «зсередины», значну увагу приділяла внутрішній роботі, яка проходила в душах і думках її улюблених героїнь.

О. Кобилянська у своїй творчості акцентує увагу на тому, що метою «нової жінки» має стати прагнення внутрішньої свободи такого рівня, «щоб бути самій собі ціллю». Як слушно зауважує В. Агеєва, «це гасло, сформульоване героїнею «Царівни», перевертало основоположні патріархальні уявлення й цінності. Жінка ж бо ні в якому разі не могла бути ціллю собі самій: її уславлювали як жертвну матір, самозречену кохану, як екстатичну черницю, вона могла присвятити своє життя дітям, родині, чоловікові, Богу, але не собі» [1, 180]. У повній мірі, за допомогою інтелігентного, розвинутого, люблячого чоловіка, «бути самій собі ціллю» вдається лише Наталці Веркович, на той час, як Олену повертає до дійсності «буденна проза життя», і вона, заради родини, змушена одружитися з нелюбом.

Сильні духом, але вразливі, тендітні, ніжні за своєю жіночою природою, героїні О. Кобилянської розкривають себе також у стосунках і розмовах з представниками іншої статі. Виголошуючи нові, прогресивні ідеї, погляди, закликаючи до «щасливої будучності», останні мають на них неабиякий вплив. «З блідавим лицем і широко отвореними очима» [13, 18] прислухається до слів Лієвича Олена Ляуфлер; «безмовно», «уражена палкістю переконання» [15, 115], входить у суть промовистих висловлювань Орядина Наталка Веркович, згодом, вона читає книги, які їй пропонує її майбутній чоловік – Іван Марко. На відміну від «нових жінок» О. Шапір, які постають у творах письменниці сформованими, розвинутими особистостями, здатними впливати на чоловіків (Софія (повість «Її світлість»), Марія (повість «Повернулася!»), Саша (повість «Доньки Євдокії»)), героїні О. Кобилянської, спілкуючись з освіченими, упевненими в собі чоловіками, довершують свій розвиток, остаточно перетворюючись на «аристократок духу».

«Нова жінка» О. Кобилянської, на відміну від героїнь О. Шапір, сильніше відчуває над собою владу чоловіка, яка поширюється не тільки на її інтелект, свідомість, почуття, але й на її інстинкти. Незважаючи на свідоме неприйняття натури, поведінки Фелікса, Олена відчуває до нього підсвідомий фізичний потяг, який не контролюється розумом і свідчить про те, що окрім принципів, надиктованих *ratio*, існує «природний потяг, природний і чистий» [14, 172], який виказує в ній живу людину: «Нараз долетів до неї туркіт воза і тупіт кінських копит. Вона заворушилась і вп'яла очі в той бік. Показався малий легкий візочок, тягнений двома палкими кінськими. В нім сидів однісінький мужчина і поганяв сам коні. Лице її спалахнуло кров'ю, а серце затовклося сильно. Візок приближувався чим раз, то скорше... З-під тонких скорих кінських ніг вилітали іскорки, а вона, затаївши зуби, почала звільна спускатись із горбка. В очах її горів дивний вогонь, ніздрі дрижали...» [13, 52]. Чуттєвість, мрійливість, пристрасність, природність натури роблять героїнь О. Кобилянської більш жіночими, порівняно з «новими жінками» російської авторки.

Українська письменниця подає своїх героїнь у дещо романтизованому плані. Нездійсненність багатьох їхніх «очікувань» і «поривань» надає трагізму пафосу розповіді, який може бути визначений як романтично-драматичний. Втілення більш чітко окреслених, реальних, «земних» мрій героїнь О. Шاپір забарвлює оповідь у світлі, бадьорі кольори і дозволяє говорити про реалістично-оптимістичний пафос вказаних вище творів письменниці.

О. Кобилянська багато уваги приділяє зображенню внутрішнього світу своїх героїнь, їхнім особистим думкам, почуттям. Навіть характеризуючи зовнішність Олени Ляуфлер чи Наталки Веркович, письменниця вдається до психологізованих жіночих портретів, у яких «має вражати витончена гармонія тонів і барв, має прозирати насамперед душевна, піднесена краса...» [1, 116]. Муки, які переживає героїня повісті «Людина», зміни, яких зазнало її життя, – усе це знаходить своє вираження і в описі зовнішності Олени: «Чи була вона ще гарна? Чи не оставило п'ять років глибоких слідів на її лиці? Так – і ні. Вона належала до тих щасливих, котрі не старіються скоро, на котрих лиці відбивалося, однак, духовне життя. Потемніло та обгоріло колишнє лілієво-біле лице. Біля уст уклалась морщина, котрої перше не було і котра надавала цілому лицю вираз глибокого суму і втоми. Лиш очі сиві дивились однаково лагідно» [13, 49]. При створенні образу Наталки Веркович письменниця також віддає перевагу психологічній характеристиці над портретною. Це пояснюється ще тим, що в повісті «Царівна» мова йде від першої особи, і головна героїня саморозкривається перед нами шляхом суб'єктизованих описів-рефлексій і автопортретування: «Я плакала по тихих ночах, що бог дав мені такі великі очі... А одного разу, коли з дому порозходилися всі і я лише сама одна лишилася, забігла нишком до салону, де висіло велике дзеркало, і глипнула в нього... Двоє великих синяво-сірих... ні, зелених очей вп'ялилося сполохано в мене...» [15, 78].

Внутрішні катаклізми є значними подіями в житті героїнь О. Кобилянської, які мріють «облаштувати власний буттєвий простір» [1, 86]. Вдаючись до численних пейзажів, які відображають внутрішній стан Наталки («Царівна»), виписуючи її почуття, роздуми, міркування, письменниця уповільнює темп розповіді, сюжет набуває ознак безподієвості. Починає превалювати споглядання, зображальність, притаманний імпресіоністичній поезії «синтез чуттєвих вражень» [8, 58]. Звернення до індивідуального, особливого, особистісного в зображенні «нової жінки», відтворення її суб'єктивних настроїв, вражень, «автобіографічність та відкритість у зображенні жіночої чуттєвості» [27, 19] свідчать про формування модерністського художнього бачення О. Кобилянської і про присутність не тільки неоромантичних, але й імпресіоністичних тенденцій у її творчості.

Якщо О. Кобилянська намагається зобразити своїх героїнь як представниць нової генерації, нібито зсередини, «оголити» їх душу, то О. Шاپір у повістях «Її світлість», «Доньки Євдокії», оповіданні «Розв'язка» (певним винятком є повість «Повернулася!») не стільки заглиблюється у внутрішній світ «нової жінки», скільки зображує її ззовні, у вирі бурхливих подій, учасницею і провісницею нового життя і нової жіночої моралі. Життя її героїнь – різні зустрічі, події, розмови, спілкування з новими людьми – і є основним змістом творів письменниці. «Нові жінки» російської авторки здатні швидко приймати рішення, змінювати свою і влаштовувати чужу

долю. Більшості з них це вдається дуже добре, внутрішню драму переживає лише героїня повісті «Повернулася!», яка, заради нового життя, намагається розірвати відносини із закоханим у неї хлопцем і відчуває провину перед ним. Але й при зображенні внутрішнього конфлікту, О. Шапір частіше вдається до опису почуттів, думок героїні, ніж до детального психологічного аналізу її стану, при цьому улюбленим прийомом письменниці є використання невластивої прямої мови, яка майже завжди переходить у авторський коментар: «Она желала никого не видеть, ничего не слышать... Не допускать никаких новых мыслей, никаких впечатлений в свой опустошенный внутренний мир... Все кончено, сломано, вырвано разом из души... Что можно больше спрашивать с человека?!... Мысли проходили в мозгу медленные, апатичные. Ни одна не причиняла живой боли. Вся жизнь как будто лежала перед нею скомканная, сконцентрированная в этих нескольких десятках фраз, суровых, бесповоротных...» [25, 102-103]. Авторку цікавить зміна психології «нової жінки» під впливом зовнішніх умов, вона виявляє інтерес до фізіологічних основ психіки, що свідчить про її тяжіння до натуралізму. «Нові жінки» О. Шапір розкриваються в діалогах, про риси їхніх характерів ми дізнаємося зі слів оповідача («Її світлість»), зі слів інших персонажів («Доньки Євдокії»), з авторської характеристики («Повернулася!», «Доньки Євдокії»).

Отже, українська письменниця і російська авторка презентують у своїх творах героїнь нового типу, яких не задовольняє традиційна патріархальна мораль. «Нова жінка» О. Шапір і О. Кобилянської не бажає обмежувати своє життя лише обов'язками дружини, матері, домогосподарки, вона прагне більшого – «бути самій собі ціллю».

На відміну від високодуховних, прекрасних і чуттєвих, вразливих і надзвичайно гордих героїнь-ідеалісток О. Кобилянської, змодельованих під впливом ніцшеанської ідеї про «надлюдину» (на зв'язок творчості О. Кобилянської з філософією Ф. Ніцше вказувала ще Леся Українка в статті «Малорусские писатели на Буковине»), «нові жінки» О. Шапір постають більш прагматичними, звичайними реалістками з конкретними цілями й уподобаннями, що опікуються буденними справами. Вони не тільки мріють служити людям, а й своїми знаннями, діяльністю приносять користь суспільству. У створенні жіночих образів О. Шапір надавала перевагу реалістичній естетиці, сповідувала реалізм як світорозуміння, згідно з яким людина є тілесною істотою, котра живе і діє в суспільстві.

Українська письменниця, використовуючи форму щоденника («Царівна»), вдаючись до пейзажних замальовок, образів музичних переживань, на перший план ставить відтворення внутрішнього світу жіночої особистості. Російська авторка приділяє більше уваги опису вчинків, подій, робить акцент на соціальному, типовому при зображенні своїх героїнь. Ці образи виявляються більш програмними, тенденційними порівняно з образами Олени Ляуфлер чи Наталки Веркович.

Нетрадиційна жіноча поведінка (власний вибір коханого, бунт супроти волі батьків, потяг до писання та іншої діяльності, утримання себе/родини – «чоловічі» ролі), гордість і усвідомлення власної винятковості роблять героїнь О. Кобилянської зайвими в суспільстві, самотніми в переповненому людьми світі, на той час, як «нові жінки» О. Шапір, не переймаючись далекосяжними цілями, здобуваючи освіту і набираючись власного життєвого досвіду, виступають органічною частиною

суспільства кінця XIX – початку XX століття. Це свідчить про те, що тип інтелектуально і духовно розвиненої жінки був достатньо новим явищем в українській літературі (перші зразки такого типу запропонувала Марко Вовчок), на той час, як у російській попередницями героїнь О. Шاپір виступили «нові жінки» Н.Д. Хвощинської, Є.Я. Панаєвої, В.О. Слепцова, М.Г. Чернишевського, І.С. Тургенева та інших відомих авторів.

Зображення конфлікту « нової жінки » з середовищем, зосередження на миттєвих і повільних змінах її внутрішнього світу, духовного життя, свідчило про появу у творчості О. Кобилянської традицій неоромантизму, рис імпресіоністичної стильової течії. О.Шапір, моделюючи « нову жінку », вдавалася до об'єктивізованого, фактографічного зображення дійсності, тим самим продовжуючи працювати в руслі реалізму з тяжінням до натуралістичного письма.

Таким чином, здійснений порівняльний аналіз типу « нової жінки », представленого у творчості О. Шاپір і О. Кобилянської, ще раз підтвердив думку про наявність феміністичних тенденцій як у російській, так і в українській жіночій прозі кінця XIX – початку XX століття.

Наостанок додамо, що завдяки залученню нових інтерпретаційних стратегій, нових літературознавчих методологій (наприклад феміністське прочитання, психоаналітична інтерпретація, гендерна методологія) історія будь-якої літератури постає більш об'єктивною і повною, а сама література – багатограннішою й розмаїтішою, цікавою не лише для літературознавців, але й для більш широкої читацької аудиторії.

Література:

1. Агеєва В. Жіночий простір (феміністичний дискурс українського модернізму). – К.: Факт, 2003. – 320 с.
2. Березкина Е.П. Типология женских образов в народническом романе (на материале творчества Н.А. Арнольди, С.И. Смирновой, Н.Д. Хвощинской, О.А. Шاپир): Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01/ БГУ. – Улан-Удэ, 2004. – 26 с.
3. Борисов М. О. Шاپир. Некролог // Северные записки. – 1916. – № 9. – С. 254 – 256.
4. Венгерова З. Феминизм и женская свобода // Образование. – 1898. – № 5 – 6. – С. 73 – 90.
5. Градовський А. «Свобідний чоловік з розумом – се мій ідеал» (феміністичні пошуки Ж. Санд і О. Кобилянської) // Українська література в загальноосвітній школі. – 2004. – № 12. – С. 25 – 26.
6. Градовський А. «У мене живе любов до свободи...» (повість О. Кобилянської «Людина». 10 клас) // Українська література в загальноосвітній школі. – 1999. – № 3. – С. 16 – 18.
7. Гундорова Т. Femina Melancholica: Стать і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. – К.: Критика, 2002. – 272 с.
8. Демченко І.А. Особливості поетики Ольги Кобилянської: Монографія. – К.: Твін інтер, 2001. – 208 с.
9. Денисенко М. «...Бути собі ціллю!» (феміністична проблематика прози Ольги Кобилянської) // Слово і час. – 1997. – № 5 – 6. – С. 48 – 52.
10. Зборовська Н. (Ільницька М.). Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків. – Львів: Центр гуманітарних досліджень Львівського національного університету ім. І. Франка, 1999. – 336 с.
11. Клименко Н.А. Самореализация как эмансипация: «новые женщины» в повестях О.А. Шاپир «Авдотьины дочери», «Ее сиятельство», «Вернулась!» // Литература в контексті культури: Зб. наук. праць. – Вип.16. – Т.1. – Д: Вид-во ДНУ, 2006. – С. 105 – 113.

12. *Клименко Н.А.* Тип «новой женщины» в романе О.А. Шапир «Антиподы» // Актуальні проблеми слов'янської філології: Міжвуз. зб. наук. ст. / Редкол.: ... В.О. Соболев (відп. ред.) та ін. – Вип. X: Лінгвістика і літературознавство. – К.: Знання України, 2005. — С. 254 – 261.
13. *Кобилянська О.* Людина // Кобилянська О. Людина. Царівна: Повісті / Передм. Н.Г. Білоцерківцев. – К.: Котигорошко, 1994. – С. 11 – 73.
14. *Кобилянська О.* Слова зворушеного серця. Щоденники. Автобіографії. Листи. Статті та спогади. – К.: Дніпро, 1982. – 359 с.
15. *Кобилянська О.* Царівна // Кобилянська О. Людина. Царівна: Повісті / Передм. Н.Г. Білоцерківцев. – К.: Котигорошко, 1994. – С. 77 – 359.
16. *Крупка М.А.* Еволюція жіночих образів у феміністичній прозі («Некультурна» Ольги Кобилянської) // Наукові записки. Серія філологічна. – Острого: Національний університет «Острозька Академія», 2000. – С. 170 – 174.
17. *Крупка М.А.* Сильна особистість у творі Ольги Кобилянської (на прикладі повісті «Апостол черні») // Наукові записки. – Т.П, Ч.І. – Острого: Острозька Академія, 1999. – С. 157 – 159.
18. *Олехова И.* Разрушение традиционных стереотипов мужского и женского в творчестве О. Шапир // Международная конференция: «Мужское» в традиционном и современном обществе. – М.: Институт этнологии и антропологии РАН им. Н.Н. Миклухо-Маклая, 2003. – С. 56.
19. *Олехова И.П.* Беллетристика О.А. Шапир: особенности проблематики и поэтики: Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01/ ТГУ. – Тверь, 2005. – 22 с.
20. *Павличко С.* Дискурс українського модернізму в українській літературі. – К.: Либідь, 1999. – 447 с.
21. *Паперно И.* Семиотика поведения: Николай Чернышевский – человек эпохи реализма. – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – 208 с.
22. *Чеботаревская А.* Женщина настоящего и будущего // Труды Первого Всероссийского женского съезда при русском женском обществе в Санкт-Петербурге (10-16 декабря 1908 года, г. Санкт-Петербург). – СПб., 1909. – С. 549 – 557.
23. *Шапир О.* Авдотьины дочки // Только час: проза русских писательниц конца XIX – начала XX века. – М.: Современник, 1988. – С. 23 – 116.
24. *Шапир О.А.* Автобиография // Фидлер Ф.Ф. Первые литературные шаги. Автобиографии современных русских писателей. – М.: Типография товарищества И.Д. Сытина, 1911. – С. 46 – 55.
25. *Шапир О.* Вернулась! / Шапир О. Вернулась! В слободке. Дети отказали. – СПб.: Типография И.Н. Скороходова, 1894. – С. 1 – 116.
26. *Шапир О.* Ее сиятельство // Книжки «Недели». – 1889. – № 12. – С. 1 – 78.
27. *Яценко Т.* Проза О. Кобилянської – найяскравіша модель раннього українського модернізму // Українська мова і література в школі. – 2005. – № 3. – С. 17 – 21.

8. СВІТ ГЕНДЕРНИХ РЕПРЕЗЕНТАЦІЙ У АВТОБІОГРАФІЧНІЙ ПОВІСТІ УЛЯНИ КРАВЧЕНКО «ХРИЗАНТЕМИ»

I

Я вибираю роль, як у театрі,
і відповідно до вибраної ролі
формую себе

(Уляна Кравченко, «Хризантеми»)

Ім'я Уляни Кравченко (Юлії Юліївни Шнайдер) є маловідомим для широкого читачького загалу. Хтось взагалі не звертає на це прізвище жодної уваги і навіть не має бажання дізнатися, які ж твори написані цією авторкою; інші називають її

творчість контекстом певних літературних діб, а треті говорять про її поетичний і прозовий доробки як про кроки українського фемінізму і яскраві сторінки розвитку національної літератури, зокрема жіночої⁶.

Зважаючи на дату і місце народження, 18 квітня 1860 року містечко Миколаїв (сучасна Дрогобиччина), можна з упевненістю сказати, що емансипаційні погляди майбутньої письменниці, її життєве і творче кредо могли сформуватися лише за умови присутності в її житті чоловіків і жінок, орієнтованих на цінності значно вищі за тогочасний унормований розподіл жіночих ролей і функцій у родині й суспільстві.

Найулюбленішим і найважливішим чоловіком у житті Юлії був її батько Юлій Шнайдер, «німецького походження... він визначився в культурному житті тодішньої Галичини тим, що був активним прихильником партії народівців і брав участь у політичних і національних змаганнях проти табору москвофілів. Ставав часто в оборону селянства, його протимосквофільські вірші друкувалися в «Галицькій Зорі». За свій український патріотизм зазнавав переслідувань з боку властей, що були в польських руках» [5, 10-11]. Саме батько допоміг Юлії усвідомити національну самодостатність українців, розвивав її творчу натуру і, розуміючи перспективи доньчиного таланту, пророкував їй велике майбутнє. Юлій Шнайдер надто рано помер, але принципів, обстоюваних батьком, Юлія дотримувалася протягом усього життя.

На формування особистості Юлії значно вплинула і її мати Юлія Лопушанська, яка народилася і виховувалася в родині священика Іллі Лопушанського. Доньчине бажання здобути вищу освіту, бути творчою натурою і соціально активною жінкою не поділяла, хоча й не перешкоджала її самореалізації. «На її погляд, серйозні студії, намагання здобути професію, досягти економічну незалежність, джерело прожитку – все те було ділом хлопців, що готовилися до самостійного життя. Дівчатам вистачало знайти відповідних женихів» [5, 15].

Удовине життя Юлії Шнайдер-Лопушанської не дозволяло їй самотужки вивести в люди трьох дітей, тому й сподівалася, як годилося в ті часи, на допомогу родичів. Доктор права Омелян Лопушанський підтримав сестру і запросив племінницю до Львова, де мешкав з родиною і працював судовим радником. Завдяки цьому юначка Юлія в 1877 році змогла вступити до учительської семінарії (у Миколаєві здобула домашню освіту, окрім цього, брала уроки гри на фортепіано, мріючи про кар'єру піаністки, учила німецьку й французьку мови). Мати, віддаючи доньку в науку, надіялася, що репутація, авторитет і статки Омеляна Лопушанського дозволять підшукати для її Юлії гідну партію, адже «дім вуйка... належав до кол львівської «сметанки». Вуйна була членкою москвофільського «Общества русских дам», мала брата директором львівського театру і сестрітку – славу співачку. Бували в них артисти, письменники, науковці, достойники, діячі правничого світу, студенти...» [5, 15]. Проте Юлію-молодшу захоплювали не залицяльники і танці, а література й світове письменство.

⁶ З огляду на таку ситуацію вважаємо доцільним присвятити певну частину лекції біографії письменниці (у скороченому варіанті).

Львівську учительську семінарію було закінчено весною 1881 року, (дещо раніше сталася значно важливіша подія в житті дівчини-емансипантки – у 1-2 частинах «Зорі» вперше побачило світ її оповідання «Калитка») і наприкінці серпня Юлія Шнайдер як «провізорична учителька при мішаній школі» приїздить до містечка Бібрка.

Після дворічної сумлінної викладацької практики восени 1883 року Юлія Шнайдер склала іспит і стала кваліфікованим учителем початкової школи, проте її мета – скласти іспити на вчительку середньої школи та літературна праця. Дівчина пише прозу й вірші і, зважаючи на перший друк у «Зорі», надсилає Омеляну Партицькому рукописи поезій та повісті «Марта». На прохання Партицького рукопис повісті переглядав Іван Франко. Поміж аркушів з прозою він знайшов вірш «Згадай мене, милий», який припав йому до душі і в переробленому вигляді був надрукований у 21 номері «Зорі» (1883). Фактично, друк цієї поезії й започаткував тривале листування між Юлією Шнайдер та Іваном Франком, яке припинилося лише зі смертю Каменяра.

Учителювання в Бібріці закінчилося для Юлії влітку 1884. На посаду вчителя було обрано іншу особу, а молода незалежна викладачка мала шукати собі іншого місця: «*Ranowie gadni*, зібравшись, узнали мою трилітню працю при тутешній школі, – писала дівчина І. Франкові, – но дали голоси чоловікові, котрого не знають, для того, як легко догадатися, що тамтой *polka*, – всюди політика» [9, 453].

Більше року вона пропрацювала в селі Стоки недалеко від Бібрки. З лютого 1885 року починає вчителювати у Львівській шестикласній українській школі для дівчат під наглядом черниць-василіанок (Інститут сестер василіанок) – це був результат опіки й участі в її житті Івана Франка

У Львові Юлія активно спілкується з прогресивними митцями, жінками-емансипантками, займається самоосвітою, мріючи про здобуття вищої освіти. На жаль, соціальна активність і феміністична налаштованість молодої вчительки, захоплення ідеями Франка й Драгоманова непокоїла колег та батьків учениць, і Юлія вимушена була виїхати з міста.

Не зважаючи на такі несподівані і прикрі зміни, у житті Юлії сталася знаменна подія, що піднесла її ім'я на вершину української літератури і фемінізму в Галичині, – у 1885 році вийшла перша збірка поезій жінки-українки із символічною назвою «*Prima vera*». Редактором-укладачем 38 поезій був Іван Франко, кошти виділив Євген Олесницький (через 40 років «*Prima vera*» була перевидана. Вона зазнала значних змін і доповнень: вміщено вдвічі більше поезій, трансформована композиція збірки, відшліфовано стиль тощо).

Від'їзд Юлії зі Львова був небажаною подією в житті, проте недооцінити його вплив на світогляд дівчини неможливо. Праця гувернанткою в родині польського поміщика в селі Руденка на Львівщині (листопад 1885 - липень 1886 років), два роки (1886 - 1888) учителювання в селі Лужок (Лужок Долішній) на Дрогобиччині (тут вона провокує свою особисту драму – виходить заміж за вчителя, поляка Яна Нементовського) остаточно переконали Юлію кинути виклик пережиткам і стереотипам, боротися словом і ділом за нову українську жінку, за зміну її ролі і місця в суспільстві й родині.

Саме націленість авторки на боротьбу за соціальний статус жінки, обстоювання кредо жінки-творця обумовила появу вірша «На новий шлях», трьох «Думок» та циклів сонетів «За много», «Не рвись в будуще», «Я не жалюсь» у альманасі «Перший вінок» (1887) Наталії Кобринської. Поезії «спротегував» Іван Франко, який редагував цей випуск. Саме в «Першому вінку» твори Юлії Шнайдер були підписані псевдонімом Уляна⁷ Кравченко (Уляна найближчий український відповідник імені Юлія, а прізвище Кравченко, тому що в перекладі з німецької «Шнайдер» означає «кравець»). Поява другого імені пояснювалася кількома причинами: по-перше, підкреслення національного статусу письменниці і, відповідно, переймання проблемами української жінки в Галичині; по-друге, це можливість уникнення непорозумінь з владою для вчительки Юлії Нементовської; по-третє, псевдонім дозволяв займатися творчістю, не питаючи згоди чоловіка-поляка, який був «тираном» і «гнобителем»⁸.

У цьому ж році Василь Лукич у літературному збірнику «Ватра» (м. Стрий) надрукував вірші Юлії Шнайдер – Уляни Кравченко.

Передчуваючи і констатуючи той факт, що заміжжя може негативно позначитися на поетичній діяльності його товаришки по перу, Іван Франко в одному з листів занотував: «...А поетеса покинула поезію і колише дітей»⁹. Проте незважаючи на це, у 1891 році він видає поетично зрілу збірку Юлії Шнайдер-Уляни Кравченко «На новий шлях» (як 12 книжку «Літературно-наукової бібліотеки»). Тематико-проблемний комплекс цієї збірки значно різнився від «Prima vera»: соціально-політичні мотиви, труднощі щоденного життя простої людини, насильство над нею, її експлуатація. Особливий акцент було зроблено на емансипаційній тематиці, боротьбі за жіночі права і за розвінчання регресивних стереотипів, за рівність з чоловіком у суспільстві на тлі відстоювання національних свобод українцями в Галичині. У своїх поезіях Юлія Шнайдер-Уляна Кравченко передбачала складну долю емансипанток, не прийняття їх суспільством.

Двадцять років з перервами (1888-1920¹⁰) пропрацювала Юлія Юліївна в школі села Сільці на Дрогобиччині, не полишаючи літературної праці. Сумувала за активною участю в боротьбі за жіночі права, хоча у своїй родині для себе їх вибороти не змогла. «Вдячною була би Вам, если бсьте під присланою адресою написали кілька слів, – часом кілька слів дружніх суть великої ваги для сумної душі, – звертається Юлія до Івана Франка у листі від 5 квітня 1892 року. – Здивуєтеся, може, що я знову впадаю в давній, меланхолійний тон бібрецької Юлії? Тепер що іншого, – тепер гірко мені і тяжко в подвійній неволі (одна – людини, зависимої від властей, друга неволя – се ся жіноча неволя). Сумне і пригноблююче впливання має на мене се, що не можу брати уділу хоч би тільки в з'їзді жінок (бо муж не дозволяє), що я віддалена від цього руху об'явів життя духовного і що за кождо дрібницю, от таку, як видання віршів, маю нові неприємності, котрими не хочу Вас нудити...» [11, 464].

⁷ Дещо раніше ім'ям Уляна Юлія Шнайдер підписували листи до І. Франка.

⁸ Про певну посвяченість Яна Нементовського у письменницькі справи дружини дізнаємося з листування Юлії Шнайдер з І. Франком "Дуже утішилася я, коли муж приніс мені прислані Вами книжечки "На новий шлях" [10, 463]

⁹ Проте, на думку Я. Грицака, щоб не говорив І. Франко про Юлію Шнайдер як авторку після заміжжя, саме "ця Франкова вихованка стала своєрідною моделлю для наслідування серед молодших жінок" [2, 258].

¹⁰ Письменниця переїздить з Галичини до Перемишля.

Так склалося, що наступні книжечки Юлії Шнайдер-Уляни Кравченко почали виходити через кілька десятиліть. У 1921 році в Перемишлі, куди переїхала письменниця, вийшли дві збірки: «Проліски. Жмуток поезії для дітвори» – це поезії, більшість з яких друкувалася у львівському дитячому журналі «Дзвінок» з 1890 до 1914 року, та «В дорогу» (Уляна Кравченко. Збірка поезій для молоді) – вірші 1903–1914 років. Деякі поезії були написані дещо раніше і вже друкувалися в часописах «Дзвінок», «Зоря», «Руслан» та ін. У 1923 році окремою книжечкою вийшло оповідання «Голос серця»¹¹. Збірку «Лебедина пісня. Поезія для молоді», що вийшла в 1924 році також у Перемишлі, склали вірші для дітей і юнацтва, що друкувалися в різні часи в журналах «Зоря», «Дзвінок», «Руслан», «Літературно-науковий вісник».

Наприкінці 20-х–початку 30-х років ХХ століття побачили світ різножанрові видання. Вірші, написані в період з 1884 до першої світової війни, окрім тих, що увійшли до другого видання збірки «На новий шлях» (1928), були об'єднані в третю збірку Уляни Кравченко «В житті є щось» (1929). Ще одна книжечка для дітей «Шелести нам, барвіночку» була видана в 1932 році в Коломиї. 1933 рік позначився виходом збірки поезій у прозі «Мої цвіти». До творчого доробку письменниці увійшли також збірки «На визвольному шляху» (1930), «Для неї – все» (1934), книжка поезій «Caritas» (1935).

Автобіографічна проза Юлії Шнайдер-Уляни Кравченко представлена кількома книгами. Перша, «Замість автобіографії», датується 1934 роком. До неї увійшли такі прозові твори письменниці, як «Калитка», «Замість автобіографії», «Афоризми», «Розгублені листочки», «Люблю», «Моя книжка», «Спогад» та інші. У 1936 році побачила світ інша – «Спогади учительки», збірка нарисів, написана 1887 року для «Першого вінка». Ці твори мають пізнавально-історичне значення як документальні зарисовки стану шкільної освіти у 80-х роках ХІХ століття в Галичині. Це документи, «з яких постає привабливий образ сільської вчительки. Відданої справі виховання дітей, в важких і несприятливих умовах цісарської Австро-Угорщини» [4, 22].

Орієнтовно в 1938 році було закінчено роботу над автобіографічною повістю «Хризантеми» (друк - 1961, Чикаго).

На початку 40-х років ХІХ століття Юлія Шнайдер-Уляна Кравченко віддала данину любові всього свого життя, учителю і щирому другу Івану Франкові, написавши статті «Велика дружба» («Література й мистецтво», № 2, 1940) та «Щирий друг і вчитель» («Література й мистецтво», № 5, 1941).

У 1941 році, уже в радянській Україні у видавництві «Радянський письменник» були видані «Вибрані поезії» поетеси¹².

По-різному сприймала Юлія Юліївна події, що відбувалися в Україні протягом 1917-1939 років, адже доля не була милосердна до неї: у 1919 році у роки українсько-польського протистояння гине її син Юрко (Єжи), котрий відстоював інтереси Польщі.

По-різному описується і реакція письменниці на возз'єднання українських земель у єдину «Радбатьківщину».

¹¹ Оповідання було написане для альманаху «Перший вінок», але надруковане не було

¹² У 1956 році ця книжка перевидается у Львові з передмовою П. Яшука.

У 50-х роках ХХ століття А. Каспрук та П. Ящук у статтях про Уляну Кравченко наголошували на тому, що навіть похилий вік письменниці не завадив її соціальній активності: Юлію Юліївну обирають депутатом, «вона стає членом Спілки радянських письменників». Але ж не будемо забувати, що в сорокових роках Уляна Кравченко – літня жінка, хвора, обмежена в пересуванні, яка не могла обходитися без допомоги своєї доньки: «Уляна Кравченко була відома у Перемишлі вже як «Бабуня», і хто раз тільки бачив її, той має ясну картину Страдальної України» [1, 13].

Померла Юлія Шнайдер-Уляна Кравченко у м. Перемишлі в березні ¹³ 1947 року.

II

Сьогодні, коли перечитую ті
розгублені, пожовклі листочки,
здається іноді, що не я те переживала, –
здається – неначеб я йшла побіч –
і гляділа на себе...
Що жару серця, що сліз гарячих...
І стаю з минулого, і не соромлюся,
бо бачу зріст, розвій свого «я».
(Уляна Кравченко, «Розгублені листочки»)

Одним з найкращих творів у прозовому доробку Уляни Кравченко є автобіографічна повість «Хризантеми».

Відомості про процес її творення практично відсутні, окрім тих, що подає Роман Завадович у «Передмові» до чиказького видання твору (1961), посилаючись на матеріал Олесея Бабія (журнал «Овид», 1960, Ч. 4). Так, під час перебування останнього в Перемишлі в 1930 році «письменниця дала йому прочитати рукопис частини повісті «Хризантеми», що тоді писала» [3, 8]. Орієнтовний рік закінчення роботи над твором Р. Завадович визначає за текстом «Хризантем»: «Прошу, щоб дядьки Теофіль і Гілярій оповідали події з часів «Весни народів» (1848 р.). Далі авторка додає, що в момент, коли вона про це пише, минуло вже «від тих подій» 90 років. Дістаємо 1938-й рік, здогадну дату закінчення повісті» [3, 9].

Р. Завадович висуває тезу щодо відсутності у «Хризантемах» «канонічних законів повісті. І не диво, бо це... «щось більше, як повість», це життєва правда, галерея психологічних портретів. Авторка не любить діалогів, не приділяє особливої уваги акції, часто обриває її, щоб висловити свій погляд, настрій або заглибитися в історію. Ліричні вставки чергуються з реалістичними картинами, змальованими з щирістю, правдомовністю, з небажанням що-небудь приховати» [3, 11]. Сказане вище дає нам підстави говорити про автобіографічну повість, а якщо бути точнішими про жіночу автобіографію¹⁴.

¹³ У джерелах дні смерті різняться.

¹⁴ «Жіноча автобіографія – жанр, що виділяється у феміністській літературній критиці, його основне завдання – саморепрезентація жіночого «Я». У цьому сенсі традиційне поняття auto-bio-graphy у феміністській літературній критиці замінюється на auto-gyno-graphy з акцентацією саме на жіночій специфічній суб'єктивності в

Дитячі й підліткові спогади, емоції, оцінки, висновки подеколи не сприймаються серйозно. Одмовка одна – це ж дитина! Що вона може знати?! Її слова – то пусте і неправда! Більшість нею сказаного – фантазії!

Мабуть, саме тому життєві враження маленької дівчинки, дівчини-юначки Юлії, фіксовані на невеличких паперових картках, дозволили собі «ожити» під пером уже літньої пані, авторитетної авторки в українській жіночій літературі – Уляни Кравченко.

Юлія-Уляна... Так дозволимо собі називати авторку «Хризантем»: Юлія Шнайдер – скриптор, котра свідомо чи підсвідомо занотувала події прожитих днів, годин, хвилин, не думаючи про те, що через більше ніж півстоліття їх буде покладено в основу одного з кращих художніх творів європейської жіночої літератури; Уляна Кравченко – наратор, що представила наративний текст. Уляна в тексті твору осмислює занотоване колись Юлією в образі героїні Марти¹⁵.

«Хризантеми» – це символічна назва жіночої автобіографії. У творі письменниці досить-таки часто для передачі емоційного, підсвідомого використовує світ флори. У збірці поезій у прозі «Мої цвіти» (1933) Уляна Кравченко пояснила символізм хризантем: «З грудей не добувається ні одного зітхання – очі спочинуть хвилину на білих хризантемах, на устах являється усміх блідавий...

Цвіти се? Чи вичаровані з казки сни? Туга і мрії закляті? Жемчуги безцінні? Перлини сліз скаменілі? Далека зірка з вогнем холодним? Постає когось – давно умерлого?..

Гляджу – і споминаю щось... щось згадую, що в серці бурею колись пронеслось...

І хочу про тиху драму-казку – казку розказати...» [6, 292].

Хризантеми – це спогади.

Початок оповіді «прив'язується» до будівництва залізниці Стрий-Львів через невеличке містечко Миколаїв, до появи нового мешканця підприємця при залізниці пана де Печки і до «інаугураційного балу» в камениці пані Марковської: «Коли почали будову залізничного шляху, прибуло до мого досить спокійного родинного міста багато чужинців. *Я мала тоді дванадцять літ. Був то рік 1872-ий*» (курсив наш – О. П.) [8, 17]. Кінець оповіді – рік 1877 – від'їзд на навчання до Львова.

Звертаючись і апелюючи до пожовклих карток із записами, Уляна Кравченко дозволяє собі ахронізувати виклад подій, своєрідними стрибками в минуле, уточнюючи і доповнюючи відомості про життя Марти до дванадцяти років, про життя її рідних, близьких та знайомих. Такий крок письменниці є цілком

автобіографічному письмі. Основні параметри жіночої автобіографії як жанру, що виділяються у феміністській літературній критиці: усе жіноче життя варте опису...; апелювання до жіночого досвіду не як до поодинокого, а як до гендерного досвіду групи; відмова від викликів офіційній історії через репрезентацію тем домівки, кухні, сімейного побуту, жіночих і дитячих хвилювань, хвороб тощо; замість часової наративної послідовності подій реалізується емоційна послідовність: подієвість «великої історії» замінюється жіночою внутрішньою «афектованою історією» [12, 93].

¹⁵ Взагалі у творчості письменниці простежується дивне тяжіння до цього імені: І. Франко рецензував рукопис автобіографічної повісті «Марта»; з тексту «Хризантем» дізнаємося про існування віршованої драми (була знищена) «Марта» (приблизно 1877). Певні пояснення знаходимо в «Хризантемах»: «Бабуня з роду Гофман – і я тоді думала підписуватися на своїх майбутніх творах «Марта Гофман». І тоді вже снилися мені ці невидані мої твори в одній гарно переплетеній книжці з золотим написом: Inedita. "Marta Hoffmann" [8, 133].

зрозумілим, адже, по-перше, свідомо розширюється подієве тло твору; по-друге, полегшується «оживлення» подій і постатей минулого; по-третє, з'являється можливість викласти на папері те, що не фіксувалося дівчиною і юначкою Юлією: «Доповнюю картки своєї автобіографії... Книга мого життя розкрилася одного незвичайного дня. Була весна і Великодне Свято. Акт народин довершився в домі Леонтія Устияновича, колишнього бурмістра «вільного міста» Миколаєва й батька Миколи, нашого славного повістяра й поета. Хрестив мене місцевий парох о. Іван Біржинський, а хрещеним батьком був о. Іван Грабовинський, парох сусіднього села Стільська, великий приятель моїх батьків...» [8, 30].

Розповідає Марта і про свою домашню освіту, що розпочалася із захоплення Федьковичем і Устияновичем, із розглядання портретів Данте, Байрона, німецьких класиків: «Я ще сама не вміла читати, але чула, як дома читали... Я скоро навчилася відчувати чорні дивно покручені знаки» [8, 34]. З шести років розпочалися й уроки гри на фортепіано. Відтоді Марта мріяла стати піаністкою. Не зважаючи на слабе здоров'я доньки (до десяти років «кілька разів боролася зі смертю»), батьки вважають за необхідне дати їй початкову освіту. І хоча дівчинка не відвідувала школу, учителі Коренець і Галань приходили до будинку Устияновичів: «Я вчилася дома, тільки на години релігії приходила до школи» [8, 80].

У архіві письменниці зберіглася дитяча фотокартка 1864 року: чотирирічна дівчина поряд з маленьким хлопчиком. Це Юлія з братом Маріянком. Спогади про цю подію були настільки проникливими, що Марта з фотографічною точністю описує той день: «Приїхав фотограф, він аж з Тернополя. Матуся нездужає, не виходить, батько на «комісії» в Жидачеві, а я хочу мати світліну, моя й Мар'янка разом... Не знаю, куди побіг Маріянко... Жовтень. Мрячно, непривітно... Злі стіни, ховзські сходи... Але я таки піду! ... там у городі є Маріянко, приведу його, підемо до фотографа... На другий день по моїм фотографуванні з Маріянком дістали ми брата Едмунда...» [8, 63-64].

У світ дитинства письменниці поринає вже дорослою жінкою (події перших одинадцяти років її життя не записані на картках) і з тугою говорить: «О, дні дитинства, дні в блисках золотих!.. Сьогодні туга завертає мої думки у дні дитинства, у світ, повен чистої краси. Спогади воскрешають минуле. *Дальше, пізніше життя здається сном, а дитинство – дійсністю...*» [8, 62] (курсив наш – О. П.). У тих далеких часах поруч були рідні люди, добрі, знайомі, що любили, піклувалися й оберігали малечу Шнайдерів: батько Юлій і мати Юлія, дідусь і бабуня Лопушанські, бабуся з Раківця, тітка Ліна, няня Катерина, дід Лука Лонкевич.

Майстерно виписується Уляною Кравченко галерея персонажів твору. Усі вони – реальні люди зі справжніми іменами; усі їхні дії і вчинки, колись були; усі вони залишили реальний слід у душі, у житті дівчини, так чи інакше вплинули на долю дорослої Юлії.

Юлій Шнайдер, авторитетність слова і діла якого були для Марти незаперечними, був матеріальною опорою сім'ї, її духовним стрижнем. «А батько бажав у людини гармонії душі й тіла, єдності письменника й людини, проголошувати ідеї, але й жити згідно з ідеями... – нотувала Марта. – ...Ідею соціалізму чи краще спільнотності перших християн я унаслідила від нього» [8, 87-]

88]. Можна сказати, що Юлій Шнайдер був у певному сенсі феміністом, він розумів, що жінка не повинна припиняти працювати над собою, має постійно удосконалюватися. «Батько, людина великої культури, вказував доні мету життя: працю над інтелектуальним розвитком» [8, 89].

Без сумніву, якби життя Юлія Шнайдера було довшим, то, можливо, і доля Марти-Юлії була б іншою. Її батько, вірогідно, був тим ідеальним чоловіком, на якого від своєї долі чекала дівчина. Цікавою в «Хризантемах» є одна деталь: дуже щедра на епітезцію та деталізацію в портретних характеристиках Марта вимальовує ніби не портрет, а описує духовну суть натури батька. Сила батьківського духу значила для маленької дівчинки набагато більше, ніж ніжний погляд очей, лагідна усмішка, статура, міць тощо. «Не маю світлини батька, але бачу його у спогадах таким, яким він був... А втім його вигляд пригадує мені одного з велетнів німецької літератури. Обличчя, стигмоване вогнями Шіллера... Універсалізм Гете¹⁶ й сильна воля, дух тихого наказу, послуху, пожертви – ради цілості. Сила, що є у творах Фіхте, Канта... Краса, теплота і світло людства – дух єднання і служба всім – усім...» [8, 90]. Така характеристика Юлія Шнайдера багато в чому пояснює обожнювання в майбутньому Уляною Кравченко Івана Франка.

Позбавлена батьківської опіки, Марта підсвідомо намагається відшукати батьківський дух і набір його чеснот у чоловіків, що її оточують, з якими вона зустрічається, товаришує. Пошук батьківського маскулінного ще не сформованим фемінним у тексті «Хризантем» буквально «оголює» душу дівчини. На картках занотовувалися враження, які на рівні підсвідомого виказували в Марті жінку. Два вікових жіночих начала авторки – дитячого та дорослого – дозволяють детально описати жіночий світ 70-80-х років XIX століття, окреслити реальне коло фемінних проблем. Те, що інтуїтивно занотовувалося нерівними рядками дитячого почерку, згодом усвідомлено виписувалося твердою рукою досвідченої жінки.

Демонічний пан де Печка з дорослими чоловічими зазіханнями на молоду дівочу душу і цнотливе тіло. Його поява в камениці пані Марковської не віщує добра. Марта зомліває. Уляна Кравченко вдало використовує прийом паралелізму. Шалена злива знищує квітник дівчини: «Білі пелюстки цвіту й білі крила метеликів, зім'яті, перемішані з намулом, покрили землю» [8, 12], а надвечір приходить звістка про смерть дівчинки-пастушки від хвилей повені. Сорокарічний чоловік намагається спокусити Марту, залякуючи причарування (мав від неї пасмо волосся та пелюстки хризантем, заплямовані її кров'ю). На пряме запитання дівчини «Чого хочете від мене, пане де Печка?» одержує пряму відповідь: «Хочу тебе, княжно з казки... Живемо тільки раз, минає час! Почни й ти танок любови і смерти!» [8, 24]. Марта відчуває загрозу, адже пан де Печка асоціюється з Бісом: «Чи тривога перед майбутньою дійсністю – в таємному прочутті, у візії підсвідомій, показувала мені в його особі Пандемона, втілення Зла?.. Здавалося мені тоді, що ось-ось ударить копитом і щезне в жовто-червоному полум'ї – він казковий Ібліс... Його відбитка в дзеркалі видалась мені духом зла і темноти – і я, як бабуня з Раківця, сказала: «Apage, Satanas!» [8, 24]. Дівчина виявляє дорослий характер: про залицання де

¹⁶ Дивний збіг обставин: Юлій Шнайдер помер, винаймаючи піддашшя в будинку німецьких ковалів на прізвище Гете.

Печки, про свої видіння-галюцинації нічого не говорить матусі – вона впевнена, що зможе дати відсіч знахабнілому чоловікові.

Образ де Печки, епізоди зваблення Марти руйнують традиційні уявлення про мораль тих часів. Без сумніву, якби «Хризантеми» були написані набагато раніше, то не друкувалися. Уляна Кравченко зобразила реалії життя не лише дорослої жінки (утиски, нерівність, різні види насилля, обмежені інтереси), передала її емоції, але й представила світ дівчаток і юначок, заангажований тими самими дорослими жіночими проблемами і оповитий чуттєвістю й еротизмом першої закоханості, бруталністю дорослої спокуси.

Зовсім інакше, ніж де Печку, юна панянка сприйняла інженера Вальдемара Н. на інавгураційному балу: «Не розумію чому, але подобається мені глибокий звук його голосу...» [8, 20]. Молодому чоловікові припала до вподоби дванадцятилітня дівчинка, про неї він говорить як про дорослу, хоча сама Марта цього не розуміє: «Рад би відгадати, в чім її чар. Ніби не гарна та гаснуть при ній всі ці розкішні красуні... Чи очі-зорі, чи голос чарує, що в ньому і смуток, і скарга, і прохання?..» [8, 20]. Через два роки від першої зустрічі симпатії Вальдемара «оживають». У повісті є одна цікава сцена, яка проводить паралель між де Печкою і Вальдемаром, своєрідне дежавю-попередження – не закінчаться добром стосунки з інженером: «Очі задержалися на хвилину на дзеркалі, в якому я бачила свою відбитку, але я не мала певності, хто це... Зі здивуванням я бачила дівчину в білому одязі... Разок перлового намиста і цвіти білих хризантем... Намітка біла, тільки з білим лебединим пухом... Той малюнок з-перед двох років... нагадався мені баль, і це дзеркало, і біля мене пан де Печка. Я вдивилася: мені здавалося, що бачу його в дзеркалі, наче хотів стати між мною і Вальдемаром» [8, 159].

Своєрідним символом нетривкості стосунків Марти й інженера є квіти. Чоловік дарує дівчині хризантеми. Уляна Кравченко перебиває прозовий текст віршами, аби підкреслити символізм.

Подав мені –
цвіт білих хризантем...
Ті цвіти спізнені, сумні,
смерти символ – емблема...
Між нами стануть сили злі, ворожі,
разом ми не підем...
Чому? Чому не рожі?
Чому? Чому все біла хризантема? [8, 163].

Вальдемар Марті цікавий, бо не схожий на інших (вгледіла щось від батька): «банальної балачки не знає, говорить про те чи інше з ділянки науки чи мистецтва, щось, що цікавить мене...» [8, 160].

Відносини з інженером прилюдні й обурливі для дорослих жінок, пані зиркають на Марту та її подругу Ліду, дивуються, що ведуть «дискусію з чоловічиною!»

Письменниця намагається показати чуттєвий світ юної Марти. Вона цнотлива, чиста, природна. Саме це і привертає до неї Вальдемара. Уляна Кравченко доводить, що чоловіче кохання може бути різним. «Але ти, біла дитина, володарка над пожаданням мужчин. Ти засвята, щоб цілувати тебе. Справжня любов гасить

полум'я жадоби,» – говорить інженер дівчині. [8, 179]. «Марта засвята, щоб її пожадати. Як жінку з крові й тіла! Вона є на п'єдесталі», – відповідав Вальдемар тим, хто сміявся з їхнього духовного зв'язку.

Можливо, чотирнадцятилітня Марта була далека від світу дорослих інтимних почуттів. З одного боку, її еротичність ще «приспана», бо вона її не потребує; з іншого – природа наділила її вродженим еротизмом, який дівчина просто не усвідомлює і поки що не відчуває. Від чоловіка потребує не поцілунків і тілесного контакту, а значно більшого: «Чи треба наближатися фізично? Відплив надміру чуття можна знайти у спільній праці, в мистецтві, в ідеалі...» [8 179]. «Поздержливе життя дає одухотвореність, досконалість, довершеність. Я прагну сили духа...» [8, 181].

Недарма Марта так боялася хризантем. Залізницю було збудовано і Вальдемар від'їхав. Чи втік? Бо відповідальність була надто велика? Свою тугу й переживання дівчина довіряє тільки фортепіано («у безодні тонів заховано пекло мук»).

Уляна Кравченко не подає окремої розлогої портретної характеристики Марти. Свій зовнішній вигляд дівчина описує так: «Уліті противні мені всі ці зайві парасолики, віяльця, рукавички, прунельові черевички, модні одяги. Люблю свою білу батистову суконку, хвилясту, з широкими рукавами. Волосся зіп'яте в вузол на античний лад, і діядема з поодиноких квітів жасмину. Мистецтво елегантії вродилося без моди. Люблю гармонію і простоту одягу грекинь» [8, 285]. А про її риси характеру, вдачу говорять інші персонажі. 1874 рік (Марті вже чотирнадцять). Пані Марковська тричі на тиждень здає в оренду залю для курсу танців. Марта як мешканка кам'яниці скрашує вечори пані Марковської і пані Штенгель (учителька танців), а тому опиняється у вирі подій і знову-таки привертає увагу присутніх там молодиків і чоловіків:

« - Власне, ця струнка блідава дівчинка незвичайна. Одуховлена, її краса не залежна від правильности рис, ні від кольориту. Вона має щось, що називається душею... Багате життя душі опромінює її лице, її цілу...

- Завжди спокійна, з тоном справжньої вишости – *distinguee*...

- Сама собі вистачає, собою зайнята, наче все, що довкола діється, не достойне її думок, ні уваги... Благородна неприступність княжни.

- Буде сильна характером. Треба тільки з'єднати її для ідеї, а буде готова до пожертви...» [8, 152].

Чи то дійсно був такий діалог, чи то була вигадка авторки, наближена до її відчуття себе (адже така серйозна чоловіча розмова про чотирнадцятирічне дівча дещо нереальна).

Приходять до пані Штенгель навчатися танців і молодики – Євген Енгель, фон Гаген, інженери Мец, Вальдемар та інші.

Двадцятирічний Євген, або Генко, Енгель, друг дитинства, стрункий русявий юнак, успадкував від батьків кілька будинків і пошту. Марта йому симпатизує, як й іншим знайомим хлопцям, – він закоханий і благає її «бути його жінкою». Марта відмовляє. Обурений таким ставленням до себе Євген намагається образити дівчину, переоповідаючи їй плітки про життя Вальдемара в Парижі та про її «походеньки» з де Печкою. Платонічне кохання було не для Євгена, а для заміжжя Марта була дещо

замала. Він став приятелем пані Нори, продав усе своє майно і виїхав з Миколаєва за коханкою.

Описуючи сцени зустрічей Євгена і Марти, спокуси де Печки (називає його людодом і паном «Синя Борода») Уляна Кравченко передає суть однієї з жахливих реалій тих часів: дівчину без батька дозволяв собі ображати будь-який чоловік, бо знав про її беззахисність: «Мені, втоптаній у болото нікчемности, тяжко піднятися до моєї чистої вищої сфери. Терплю... Не поскаржитися перед ким, ні шукати оборони в кого-небудь» [8, 204]. Свої проблеми Марта довіряє лише карткам.

До усіх переживань у стосунках із дорослими чоловіками додається й розпач від відсутності грошей на навчання музиці у Відні. І знову Уляна Кравченко описала типову для тих часів ситуацію: пряму й опосередковану залежність жінки від чоловіків. «Мати ще за життя мого батька, зреклася прав до маєтку Лонкевичів на користь тоді не одружених сестер, Ліни й Поллі. Я могла мати гроші на виїзд і без продажу ґрунтів на Ланах у Щирці. Якраз тоді визначено залізничний шлях зі Львова до Стрия через ґрунти Лонкевичів, і дирекція залізниць заплатила власникам кільканадцять тисяч. І свояк Хомин записав тіткам у заповіті значний маєток. Та вони, хоч і як мене любили. Не могли мені допомогти. Чоловік одної – дегенерат, другої – страшний скупар, що був караний судом за фальшування документів» [8, 220].

Надмірна увага чоловіків, перспектива нових знайомств і зустрічей змушують Марту знайти нове помешкання – «був тоді біля ринку дуже малий дім, власність міщанина Надольського. На моє прохання матуся згодилася тут мешкати» [8, 220]. У цьому будинку Марта з матір'ю прожили два роки – з липня 1875 року і до кінця серпня 1877 року. Винаймани кімнати були настільки маленькими, що фортепіано мали залишити в кам'яниці пані Марковської. Марта грає на ньому подумки, натомість захопилася читанням і несподівано для самої себе почала писати повість на 166 сторінок: «Про це писання я ні з ким не говорила, ніхто його не читав. Залишилися тільки деякі фрагменти та дрібні афоризми, психологічні замітки»¹⁷ [8, 234].

Змінивши помешкання, Марта опинилася у світі жінок-міщанок, який виписує з любов'ю і в деталях; вона наблизилася до землі і рослин, які так любила; доглядала маленького Микольчика, сина господині; і знову стала центром пліток з приводу її стосунків з Антіном Нівелінським (саме він відкрив для дівчини царину юриспруденції). Його ідеал коханої і жінки багато в чому збігався з ідеалом Вальдемара: «Мій погляд на жінку інакший. Замало, що Генрієта гарна, вона житиме у світі, як її мати: «Kinder, Kueche, Kirche» – а я хочу, щоб моя жінка цікавилася мистецтвом, щоб спільні справи не були їй байдужі, щоб раділа і турбувалася тим, чим я. Еротична пожадливість – то не любов! Після неї настає нудьга... Любов справжня. Без еротики – то голос Божий, Його творча пісня... Еротизм легко заспокоїти. Шукаю в жінці матеріалу для заспокоєння голоду душі, шукаю глибшого чуття» [8, 298]. Антін освідчується Марті в коханні (у тексті ця

¹⁷ Марта згадує і про свою повість «Жертва», рукопис якої не зберігся, і віршовану драму «Марта». Остання, «на жаль, не нашою мовою [вірогідно, німецькою, бо писала нею вправніше, ніж українською – О. П.]. Краще спалити, робота й так ще не скінчена» [2, 407]. Окрім того, про втрачені твори Уляна Кравченко говорить і в «Розгублених листочках»: згадує «Настрій душ», оповідання «Практичний чоловік» [7, 252].

подія датується 1877 роком), пропонує одружитися. Обставини, на які можна було б і не зважити, не дозволили дівчині дати згоду. У Нівелінського була закохана подруга Генрієта, донька бурмістра Лабовського, опікуна Марти; його дружина, романтична Вільгеміна з любов'ю ставилася до дівчини та її матері. Зрадити цих людей Марта не змогла. Аби уникнути конфлікту і з Антіном, і з Лабовськими, утікає до тітки Ліни в гори у світ природи та добрих людей-бойків.

Саме з тіткою Ліною Марта говорить про прокляття їхнього жіночого роду. Про нього дівчина чула ще дитиною і відтоді знала, що щасливими жінки її роду не бувають: «Над родом тяжить накинене згори обмеження: фізична неволя, стоптання індивідуальності одиниці, відсунення свого «я» на дальший плян, праця для маси. Хоч буйна уява, лет думок сягає висот. У нашій родині багато монахів» [8, 337].

Повернувшись на кілька днів до Миколаєва, Марта хоче дізнатися про своє фортепіано. Пані Марковська рада бачити дівчину. Розповідаючи про події за її відсутності в місті, говорить, що Генрієта вийшла заміж за Меркурія П., а Нівелінський важко пережив утечу Марти і, вірогідно, зголосився до «Колегіального Окружного суду для виміру справедливості» в бунтарській Боснії. Виходить, що Марта сама «вбила» свою долю, своє щастя: «Щось лометься під час гри, щось у душі вмирає... Втрачаю сили... Голова падає на клявіатуру, вдаряє в клявіші. Довгим стогоном відзивається фортепіан. Плач, повен розпуки, добувається з дна душі... Пані Марковська дозволяє мені плакати досхочу...» Її слова втіхи були точними і повними: «*Твоя перемога себе самої була і жертвою*» (курсив наш – О.П.) [8, 388].

А чи варта була перемога такої жертви? Може, доля змилостивилася над п'ятою в семи поколіннях проклятого роду і подарувала шанс на щастя. У тому, мабуть, і був фатум.

Але Марта мала йти далі, назустріч новому, незнайомому. На початку серпня 1877 року на святого Іллі дівчина зустрілася зі своїм дядьком Омеляном, «брат т. Ліни й матусі, велика фігура, доктор права, професор при правничих екзаменах, надрадник, має великі впливи в намісництві і в «Юрі». Високий, ще молодий, лице поважне, чоло високе, римське» [8, 349]. Тітка Ліна як могла відстоювала інтереси небоги, але не мала сил і права суперечити братові. Його рішення було безапеляційним – учительська семінарія. Уляна Кравченко подає в тексті дуже цікаву інформацію про майнові справи родини Лопушанських, про вчинки її матері, Юлії, які перекреслили ще й ненакреслені Мартою плани. То, дійсно, може це справді прокляття роду?! «Він пам'ятає, що під його впливом сестра Юлія зреклася родинного мастку на користь Ліни й Нелі, тому на час науки в семінарії візьме сестриницю до свого дому... А втім, могла Юлія свою мрійливу Юльцю та інших дітей учити в Парижі чи деінде за границею. Я пропонував їй вести господарство Духовної Семінарії у Львові... Уряд виплачує на прохарчування питомців грубі тисячі, а крім того, завідувач господарства дістає чотири кімнати, службу – йде тільки про нагляд і керівництво, а не про роботу. Коли ж бо в Юлії велика амбіція, не хотіла прийняти пропозиції, а тепер там удова Ріпецька веде господарство та живе в достатках, а її діти вчаться за границею... Дядько чує жаль до сестри Юлії за непослух...» [8, 356].

Тож виходить, що саме традиційні погляди на ролі й устої родини Юлії Лопушанської позбавили її доньку права обирати свій шлях самій. Те саме традиція і родина зробили й з тіткою Ліною¹⁸, яка по смерті батька, Іллі Лопушанського, мала терміново вийти заміж за нелюба о. Ігнатія («головного мотора драми всього життя моєї тітки»), бо жити дівчатам самотійно і вести господарство було неприпустимо.

Марта визнає тітчин вплив на формування її особистості, шкодує, що пути часу, моралі й обставин не дозволили їй реалізувати себе для себе самої і для інших: «Благородний вплив тітки Ліни – приклад праці для родини, для народу. Її постійно ломить трагізм фатуму, а змістом її душі є любов, не невавість... Молока в саганах зсідається, сир глягається – і її життя в глухому куті минає... А вона могла б бути піонеркою жіночого визвольного руху, організаторкою харитативних установ» [8, 378].

По материнській лінії Марта ще мала дядьків, але жоден з них не в змозі був задовольнити її жагу до навчання. Дядько Гілярій подібний до тітки Ліни; Теофіль, аскетичний і поважний, як дідусь Ілля: «Вони, здається мені, щасливіші від трьох братів, що живуть, як пани в місті» [8, 370]. Найстарший брат Іполіт, одружений, але дітей не має. Суддя і власник села нудьгує десь далеко на Мадярщині. Найгідніший – Іван, священик і професор, але має клятву жінку, котра забороняє йому бачитись з матір'ю або з кимось з родини.

Останню спробу «відвернути» дівчину від навчання робить пані Ленчевська, удова свояка батька. Вона заможна, запрошує Марту до себе, адже у неї все по-двірському: оранжерея, фортепіан, бібліотека – «все, що Марта любить. Є молодики. Серед них Теофіль...» Може, знову крок долі назустріч? Може, щастя не в омріяному, нереальному, а в земному, буденному?

«Я бачила раз ілюстрацію: «Молитва за щасливу любов». Променисте дівчатко, повне віри, що просьба буде вислухана, кладе квіти перед Пречистою Дівою. Чи звернусь я колись до Діви Марії з таким молінням? Сьогодні прохаю всі небесні сили, щоб дарували мені спокій до праці, до здобуття світла, щоб я могла сповняти службу, тиху службу Богові, Рідній Землі...», – такими були одні з останніх рядків «Хризантем». У них літня Уляна Кравченко вклала всю тугу за тими ідеями й ідеалами, від яких під тиском обставин і близьких людей вимушена була відмовитися.

Писати наприкінці 30-х років XX століття про самодостатність жінки, її самовизначення, про її соціальну роль у суспільстві вже не було подвигом, не було новаторством, швидше, це вже було традицією в західноукраїнській жіночій літературі й публіцистиці. Проте історія знайомства юної Марти зі світом думок і дій передового жіноцтва світу в 70-х роках XIX століття є неоціненним досвідом формування нового соціального статусу жінки, її емансипації. «Фахових шкіл для дівчат у нас не було. Проблеми, яке місце мала жінка в суспільстві, не зачіпали, хоч у Франції по липневій революції 1830 року поновився емансипаційний рух. В 1848 році поширився цей рух і на інші краї, а в р. 1860 в Лондоні засновано жіночий заробітковий союз, – перераховуючи дівочі картки, занотувала Уляна Кравченко, – ...

¹⁸ З тексту «Хризантем» стає відомо, що тітка Ліна також писала картки – їх випадково знайшла вже доросла Марта.

ледве пізнаю, що це я писала. Є замітка і про «Деклярацію прав жінки» Олімпії ле Гунес» [8, 272].

Уляна-Марта як наратор підкреслює занотовані колись дівчиною Юлією феміністичні, інтуїтивно прогностичні порухи душі, чим підсилює читацький розпач від знання того, що потужний потенціал боротьби за ідею і служіння конкретній меті не був реалізований на всі сто відсотків. «Бачу нову жінку, «femina nova», що завершить цю зміну. Чи ж мої думки не сміють вилетіти поза поріг хати, поза межі, коли мій розум рівний розумові братів?... Не хочу залишатися тільки в царстві мрій і чуття – хочу розвитку духа, хочу знання, щоб стати свідомою і вповні самостійною людиною. Свідомих жінок-індивідуалісток мало, але кілька піонерок промостить шлях. Не зважаючи на ніщо, не дозволю, щоб хвилі часу мене несли. Піду вперед, випереджу час!...» [8, 84].

«Хризантеми» Уляна Кравченко написала на схилі літ. Більшість персонажів її твору пішли з життя. Про речі і події, враження від яких свого часу довіряла тільки карткам, письменниця могла говорити прямо, писати відверто: час випробував людей, що були поруч; життєві ситуації набули об'єктивного змісту; доросла жінка вже знала, що соромитися свого дитинства й юності їй нема чого, бо була чесна, чиста і відкрита в підступному і жорстокому світі дорослих людей, у мріях і прагненнях бути індивідуальністю, особистістю, самодостатньою жінкою, рівною чоловікові в усьому.

Літня жінка винесла на розсуд широкої аудиторії історію свого дівочого життя, вибудувала гендерну парадигму суспільства, реконструювала традиційні, регресивні й прогресивні практики фемінного і маскулінного другої половини XIX століття і представила себе (у образі дівчини Марти) у колі цих реконструкцій.

Література

1. *Бескид Ю.* Замість вступу // Кравченко Уляна. Твори. Повне видання. Зредагував Юліан Бескид. – Торонто: Накладом Марії Козак, 1975. – С. 7-13.
2. *Грицак Я.* Пророк у своїй Вітчизні: Франко та його спільнота (1856-1886). – К.: Критика, 2006. – 631 с.
3. *Завадович Р.* Передмова // Кравченко Уляна. Хризантеми: Повість. – Чикаго: Видавництво Миколи Денисюка, 1961. – С. 7-12.
4. *Каспрук А.* Уляна Кравченко // Кравченко Уляна. Вибрані твори. – К.: Держлітвидав України, 1958. – С. 3-28.
5. *Книш І.* Три ровесниці: (1860-1960) До сторіччя народин Уляни Кравченко, Марії Башкірцевої, Марії Заньковецької. – Вінніпег: National Publishers LTD., 1960. – 320 с.
6. *Кравченко Уляна.* Із збірки "Мої цвіти". Хризантеми // Уляна Кравченко. Вибрані твори. – К.: Держлітвидав України, 1958. – С. 292.
7. *Кравченко Уляна.* Розгублені листочки // Кравченко Уляна. Вибрані твори.- К.: Держлітвидав України, 1958. – С. 246-282.
8. *Кравченко Уляна.* Хризантеми: Повість. – Чикаго: Видавництво Миколи Денисюка, 1961. – 413 с.
9. *Лист* Уляни Кравченко до Івана Франка від 17 червня 1884 року // Кравченко Уляна. Вибрані твори. – К.: Держлітвидав України, 1958. – С. 453.
10. *Лист* Уляни Кравченко до Івана Франка. Серпень 1891 року // Кравченко Уляна. Вибрані твори. – К.: Держлітвидав України, 1958. – С. 463-464.
11. *Лист* Юлії Шнайдер до Івана Франка від 5 квітня 1892 року // Кравченко Уляна. Вибрані твори. – К.: Держлітвидав України, 1958. – С. 464.

9. ФЕМІНІСТИЧНА СПРЯМОВАНІСТЬ ПРЕСИ НАДДНІПРЯНСЬКОЇ УКРАЇНИ ПЕРШИХ ДЕСЯТИЛІТЬ XX СТОЛІТТЯ

Про фемінізм взагалі і фемінізм в Україні написано й сказано вже чимало. В. Агеєва, С. Айвазова, М. Богачевська-Хом'як, Т. Гундорова, Н. Зборовська, О. Кісь, С. Павличко, Н. Пушкарьова, Л. Смоляр, Н. Чухим та багато інших дослідниць присвятили свої наукові пошуки і розвідки специфіці розвитку фемінізму як ідеології, як руху за права жінок, відстежили особливості реалізації жінки на рівні культури, літератури, історії, науки.

Боротьба українських жінок за свої права впродовж півтора століть не могла не представлятися в українській пресі, не позначатися на її розвитку, адже саме в ній найяскравіше і найвлучніше відбито по-своєму унікальний досвід розвитку жіночого питання, жіночого руху, фемінізму в Україні, особливо кінця XIX - перших десятиліть XX століття. Процес становлення і розвитку преси для жінок, її історія, жіноча тематика і проблематика, жіноча публіцистика, жіночі питання в масових та спеціалізованих виданнях ставали об'єктами уваги праць вітчизняних журналістикознавців А. Бойко, А. Волобуєвої, Р. Дисак, В. Передерій, Н. Сидоренко, Т. Старченко, О. Сушкової, дослідниць діаспори Л. Волинець, С. Луцької та ін.

Мета дослідження – довести феміністичну спрямованість преси для жінок Наддніпрянської України перших десятиліть XX століття. Актуальність такого напрямку дослідження обумовлюється відмінностями розвитку жіночого руху і, відповідно, української преси для жінок і жіночої преси на терені Західної України та іншої частини України як складової царської Росії. Об'єкти аналізу – часописи «Женская мысль» (1909-1910) та «Женская газета» (1912). Детально ці видання не вивчалися, проте загальна характеристика та висвітлення окремих питань представлялися в статті А. Волобуєвої «Жіночі видання Києва початку XX століття» (ішлося про «Женскую мысль») [1], у роботах, надрукованих мною, «Гендерний аналіз жіночих маргінальних груп (за матеріалами українських часописів перших десятиліть XX століття)» [7], «Українська жінка перших десятиліть XX ст. (за матеріалами «Женской газеты» і журналу «Женская мысль»)» [8].

Учені по-різному визначають і номінують періоди жіночого руху на терені дореволюційної Росії. Так, висловлюються думки про його «не існування до 1905 р...» і про практично одночасне виникнення двох окремих жіночих рухів: феміністського... і соціалістичного [14, 268]; про неіснування фемінізму як організованого жіночого руху в Україні (від 60-х років XIX століття і до сьогодні) [15], про вибудовування ланцюга «жіноче питання – жіночий рух – фемінізм» [6, 277-278] тощо. Для аргументації аналізу матеріалів преси Наддніпрянської України перших десятиліть XX століття ми спиратимемося на думку українського історика Людмили Смоляр [13] про чотириетапність жіночого руху Наддніпрянської України 1860-1917 років: перший, або емансипаційний (50 - поч. 60-х рр. – 90-ті роки XIX

ст.) як період становлення жіночого руху; другий (90-ті роки XIX ст. – 1908 р.) – зміна курсу жіночого руху, остаточне розмежування двох течій: ліберально-демократичної та соціал-демократичної; третій (1908 – 1914 рр.) – утвердження феміністичної тенденції в жіночому русі; четвертий (1914 – лютий 1917 р.) – зростання активності жіночих організацій під впливом першої світової війни.

Вихід «Женской газеты» (Одеса, Херсонська губернія, 1912; видавець-редактор Л. М. Лукашевський, з № 13 М. І. Гейлікман) і журналу «Женская мысль» (Київ, 1909-1910; видавець-редактор М. П. Свободіна) припав на третій етап розвитку жіночого руху в Наддніпрянській Україні, тобто 1908-1914 рр. Найважливіші події цього періоду – Всеросійські з'їзди по боротьбі з торгівлею жінками (1910) та з освіти жінок (1913); поява часописів, розрахованих на жіночу аудиторію; ідейна боротьба між ліберально-демократичною та соціал-демократичною течіями жіночого руху [13, 344]. Згадані нами видання пропагували ліберально-демократичні ідеї і представляли реформаторську течію жіночого руху. Звернімо увагу на те, що обидва видавці-редактори, незважаючи на те, що присвячували свої часописи жіночому життю й акцент у назвах робили на статево маркованому прикметникові, не заявляли тип видання як жіночий журнал або жіноча газета.

«Женская мысль» визначалася як двотижневий художньо-літературний журнал, присвячений рівноправ'ю й покращенню економічного стану жінок. «Женскую газету» її видавчі називали першою в Росії щотижневою громадсько-літературною і політичною (а з № 13 замість «політичної» політико-економічною) газетою. Додамо, що назву свого часопису М.Свободіна аргументувала власним віршем «Жіноча думка» [9, 2]:

Женская мысль родилась средь мучений,
Много она претерпела невзгод
Вынесла много насмешек, сомнений –
Все же она продвигалась вперед!
Всюду кишели несметные гады,
Злоба и зависть смущали народ
Женская мысль разрушала преграды,
Смело стремилась все дальше вперед!..

Видавець-редактор «Женской мысли» розуміла, що поява часопису не залишиться не поміченою і, у першу чергу, чоловіками. Вона передбачала і звинувачувала останніх у іронічному сприйнятті журналу, адже більшість чоловіків звикла «ставитися до жінки зверхньо, до її думок, її особистості, її праці з презирством чи то несмішливо» [11, 1]. Водночас, М. Свободіна переконана, що існують й інші «благородні чоловіки, які інакше думають про жінок і здатні підтримати її прагнення, її бажання до прокладання нового шляху в житті, до саморозвитку й самоудосконалення» [11, 1]. Саме на таких чоловіків і покладається жінка-видавець, оскільки розуміє, що «вони досвідченіші за нас у багатьох випадках, а особливо в постановці суто технічної справи...» [11, 1]. М. Свободіна розуміє, що справа розвитку преси для жінок залежатиме не тільки від чоловіків, а й від самих жінок, які, на жаль, не відгукуються на появу жіночого журналу, оскільки лише об'єднані жінки зможуть досягти всього: «Окремо – вони безсилі, а разом – їх

не розірвати чоловічій силі!» [11, 2]. «Наша мета, – писала М. Свободіна, – об'єднати... усі самотні розрізнені сили в одне ціле», залучити до боротьби конкурентів, тобто чоловіків, і вибороти права, що «нададуть нам можливість бути громадянками в повному значенні цього слова й покращити наше економічне та соціальне становище...» [11, 2].

Суголосна цій тезі і заява редактора «Женской газеты», що мала стати «дзеркалом жіночого руху в усіх куточках земної кулі». В основі її діяльності – «якнайповніше ознайомлення своєї аудиторії з усіма важливими подіями, тісно пов'язаними з боротьбою жінки за емансипацію» [5, 1].

Роль і значення в житті суспільства газет і журналів для жінок прескрасно розуміли видавці названих часописів. Усвідомлюючи ідеологічну вагомість свого продукту, вони не могли не зважати і на його конкурентноспроможність. Саме тому читачки мали зрозуміти цінність і перевагу, наприклад, «Женской газеты» як громадсько-літературної і політико-економічної, а не захоплюватися журналом мод. (Зазначимо, що тогочасний ринок жіночої преси Москви, Санкт-Петербурга на відміну від Києва, Харкова, Одеси був наповненим і типологічно неоднорідним; це значно ускладнювало завдання видавців Наддніпрянської України). Усвідомлений вибір курсу, жіночого видання, критика модних та інших жіночих журналів, аудиторія «Женской газеты» були представлені у фейлетоні Амазонки «Дорогу жінці!» (Женская газета, 1912, № 1). Журнали мод у ньому зазнали нищівнішої критики, бо в них усе для зовнішньої оболонки, усе для тіла і нічого для душі: «Але хіба ці видання можна назвати «жіночими органами»? – обурюється Амазонка і називає читацьку аудиторію таких часописів «найобмеженішим колом паній», які переважно належать до двох категорій: «до так званого «вищого» світу і «напівсвіту» для тих жінок – іграшок, дружин-лялечек, увесь сенс життя яких полягає в жазі якомога частіше й ефектніше змінювати свою зовнішню оболонку, що зветься нарядами...» [2, 3]. Із сумом авторка говорить про неправильний курс «Женского дела», московського журналу, присвяченого жіночим питанням, зазначаючи при цьому, що «йому варто було б змінити свою вивіску і називатися не «Женским», а «Дамским делом» [2, 3]. Щодо останнього часопису існує й інша «сучасна точка зору: Р. Стайс писав, що «в історії російського фемінізму 1909 рік став роком занепаду. У наступні два роки феміністки поновили свою діяльність, результатом якої стало створення нового журналу і нової організації. Журнал «Женское дело» був дамським ілюстрованим щотижневиком, але він допоміг заповнити лакуну, що виникла після припинення публікації «Союза Женщин» [14, 305]. Амазонка переконана, що «Женская газета» буде пам'ятати про «жінок-іграшок», «жінок-лялечек» з однією метою – «удихнути живий дух, щоб і «жінку-лялечку» обернути на самостійно-розсудливу, дієву живу істоту. Сторінки нашої ж газети ми будемо присвячувати жінці-матері, жінці-господині, жінці-трудівниці, жінці-громадській діячці, взагалі, жінці-людині. У нашому девізі буде тільки два слова: Дорогу жінці!» [2, 3].

Редакторська політика обох видань була спрямована на висвітлення тогочасного життя жінки в соціумі, на захист її громадянських та політичних прав, на відстоювання її економічних інтересів. У часописах не звучать заклики до зміни соціального ладу як запоруки рівності між чоловіками і жінками, що притаманне

соціал-демократичному, або радикальному фемінізму. Відсутнє і відстоювання національних інтересів у поєднанні з емансипаційними тенденціями (як у національно-демократичній течії), характерне для західноукраїнських жіночих журналів тієї доби.

Традиційні для жіночих часописів теми і проблеми, зокрема косметичні, кравецькі, кулінарні, господарчі, відсутні (почасти їх представлення здійснювалося лише на рівні рекламних оголошень або порад). Уся увага концентрувалася на кроках жінки до рівноправ'я, самовизначення та самореалізації як на рівні суспільства, так і на рівні родини.

«Женская газета» й «Женская мысль» друкували матеріали про хроніку жіночого життя, про жіночий рух та діяльність жіночих організацій, товариств, клубів (не тільки на терені Наддніпрянської України. Росії взагалі, а й світі); розповідали про жінок письменниць, лікарів, учених, громадських і політичних діячок, авіаторок, художниць, архітекторів, адвокатів; подавали інформацію про законодавчі акти, спрямовані на покращення життя жінки, про можливість здобуття освіти; порушували проблеми існування жіночих маргінальних груп та надання їм допомоги; говорили про насилля над жінкою в сім'ї тощо.

Варто наголосити на відмінностях у жанровій парадигмі видань: на сторінках «Женской мысли» як художньо-літературного часопису домінувала палітра художньо-публіцистичних жанрів, художня проза, лірика; «Женская газета» як громадсько-літературне і політико-економічне видання представляла інформаційні, аналітичні, художньо-публіцистичні групи жанрів, серед останньої варто виділити активне функціонування фейлетону.

Обидва часописи заохочували до співпраці як жінок, так і чоловіків-авторів. Саме тому, цікавою є точка зору А. Сеславінського у статті «Про жіноче питання» (Женская мысль, 1909, № 1; № 2), котрий приймав і розумів позицію феміністично орієнтованих жінок (зауважимо, що ця думка не була типовою для тих часів, а стиль, емоційність, ніщивна критика і сміливі висновки дозволяють нам сумніватися в чоловічому авторстві цього матеріалу), критикував реакційні та ліберально-буржуазні погляди на жіноче питання.

«Я інакше не можу охарактеризувати всю ту систему перешкод, що висуюють, як польову батарею проти спроб жінок завоювати собі пристойний економіно-правовий статус..., – коментував автор позицію реакціонерів як прихильників «археологічної древності». – Аргументів, мабуть, не бракує, проте сумніви щодо їх цінності наявні» [12, 3]: руйнування родини; ослаблення сімейних зв'язків; фізична організація жінки не дозволить їй бути громадською діячкою; сфера і місце її життя – кухня і дитяча. Автор висловлює незадоволення і чоловіками з ліберально-буржуазними поглядами. Згода на освіту жінки, її роботу в установах помічницею чоловіка – не є шляхом знищення дискримінації. Зазнає критики і теза про непотрібність освіти для робітниць і селянок.

Ключовою в цій статті є думка про необхідність включення жіночого питання в контекст життя соціуму: «Ми маємо розглядати жіноче питання не як щось окреме, приведене до гармонійної стрункості частковими поправками і надбудовами», а в процесі «суспільного розвитку, оскільки воно є однією з ланок суспільних явищ, безпосередньо зв'язаних між собою...» [12, 5]. Авторський

висновок-прогноз звучить оптимістично, навіть, провокативно: «Як тільки жінка завоює всі трудові галузі, як перед нею відкриються двері всіх громадських установ; коли нарівно з чоловіком вона буде виробляти матеріальні блага, тільки тоді відбудеться її повна економічна незалежність від чоловіка; самі спадуть ланцюги, що сковували жінку як у громадському, так і в сімейному житті» [12, 5].

Те, що активна жінка була основним тематичним і текстовим ресурсом часописів, підтверджують назви і зміст матеріалів, рубрик часописів: друкувалися багатопланові і різнопроблемні матеріали про життя жінки-емансипантки, жінки-феміністки, жінки, що дискримінується, зазнає насильницьких дій з боку чоловіків. Варто відзначити і частковий міжнародний контекст освітлення крокування фемінізму світом, який дозволяв хоча б мінімально порівняти стан жінки в Росії та в інших країнах (наприклад, «Женская газета» мала рубрики «Хроніка жіночого життя», «Жіночий рух»).

Так, матеріал О. Шапір «Перший всеросійський жіночий з'їзд» (Женская мысль, 1909, № 1; № 2) знайомив читачок з роботою цього органу, надав інформацію про засідання чотирьох його секцій («Діяльність жінок на різних теренах», «Економічне становище жінки», «Питання етики в родині і школі», «Політичне й громадянське становище жінки в Росії», «Жіноча освіта в Росії»), повідомив про вихід «Праць з'їзду». У тексті статті говорилося про конфлікт, що виник під час роботи з'їзду: «Уперше на з'їзді віч-на-віч зустрілися дві течії жіночого визвольного руху: так звані феміністки, які борються за рівноправ'я жінок у кожному моменті, що переживається, і соціал-демократки, котрі власне заперечують існування жіночого питання і визнають можливість повноправності жінки тільки у межах загального соціалістичного ладу» [17, 8]. Перегукується зі статтею О. Шапір і матеріал Трумессера «Значення Першого Всеросійського жіночого з'їзду» (Женская мысль, 1909, № 3; № 4; № 5). Питання розвитку фемінізму, жіночого руху, жіночих організацій, жіночої освіти в Україні, Росії порушувалося в публікаціях «Про університет св. Ольги (з бесіди з проф. П.Я. Армашевським)» (Женская мысль, 1909, № 1); «Жіноча праця» (Женская мысль, 1909, № 2); «Щодо будівництва будівлі жіночого університету св. Ольги» (Женская мысль, 1909, № 3); А. Ш. «Товариство захисту жінок» (Женская газета, 1912, № 3) та ін.

У контексті феміністичної спрямованості часописів виправданою і потрібною була публікація матеріалів, у яких порушувалося питання боротьби з проституцією як явищем. «Обговорення проблеми проституції на шпальтах періодичних видань було прогресивним кроком перших двох десятиліть ХХ ст. у боротьбі жінок за свої права, проти насильства й домінанти патріархального канону. Жертва чоловіків, жертва суспільного устрою – такою була концепція жінки-повії у часописах «Женская газета» і «Женская мысль» [7, 494], зокрема, відбита вона у вірші Марії Свободіної «Жертва. На захист пропащої жінки» [10, 20]:

...Сами себя клеймите, предатели,
Сами вы душу сгубили невинную,
Но, хоть мужчины вы и законодатели,
Сами главу вы склоните повинную...
Верьте, несчастная жертва прекраснее,

Чище душой, чем вы все развратители,
И за мучения – смерти ужаснее, -
Ждет вас прощенье во имя Спасителя.

Зазначена проблема порушувалася також у таких матеріалах, як «Оль-Оль» Лева Грустного, редакційній статті «Де кілька слів про проституцію» (Женская мысль, 1909, № 1); Е. Я-ского «Живий товар» (Женская мысль, 1909, № 2); Амазонки «Бездна» (Женская газета, 1912, № 2); Гедди Габлер «Жива річ» (Женская газета, 1912, № 4); Д. Барвич «Про проституцію» (Женская газета, 1912, № 5) та ін.

Зі сторінок аналізованих видань можна було дізнатися і про життя жінок в інших країнах світу, прочитати про боротьбу жіночих рухів за кордоном: Ш. Бурштейн розповів про бажання китайської жінки вступити в армію, «що виборює свободу Китаю», у повідомленні «Жінка – мировий суддя» йшлося про обрання в американському штаті пані Косба шерифом (Женская газета, 1912, № 1); «На аероплані за шиттям» (написано про молоду авіаторку Дютріє, що «не втратила своєї жіночості, віддавши душою найбільш небезпечному з усіх видів спорту, який вимагає виключної мужності» [3, 3]); «Перша жінка – аташе посольства» (була представлена уругвайка Клотильда Луїзі як аташе при брюссельському посольстві); Ш. «У японської артистки пані Гуанако» (розповідається про становище жінки в Японії: «У Японії... видається чимало жіночих журналів, присвячених виключно питанням жіночого життя. І треба віддати належне японській жінці – вона прагне до просвіти... Усі заняття, окрім юриспруденції, доступні їй... Ідеал замужньої японки полягає в тому, аби бути гарною люблячою дружиною і матір'ю» [16, 3]); «Жінки Терції» так називався культурно-історичний нарис Іоанни фон Дюрінг, «Норвегія» (розповідь про те, що в цій країні в 1909 році вперше жінки брали участь у парламентських виборах), «Становище жінки в Індії» (Женская мысль, 1909, № 2) та ін.

Про освічену жінку та її успіхи друкувалися такі матеріали, як «Перша жінка – російський професор» (П. Щепкіна-Куперник написала про першу лекцію жінки приват-доцента по кафедрі фізіологічної хімії Санкт-Петербурзького університету Е. Ф. Ковалевської (Женская газета, 1912, № 1); про німецького професора-бактеріолога російську єврейку Лідію Рабінович (Женская газета, 1912, № 2) та ін.

Теми жінка і мистецтво, жінка і розвиток культури, жінка і література регулярно звучали на шпальтах видань. Умовно їх можна поділити на кілька груп: розповіді про творчих жінок, про жіночі образи у творах чоловіків-письменників («Про російських художниць» Я. Л-ова (Женская мысль, 1909, № 1; № 2); «Еллен Кей» О. Роде, «Жінки Чехова» О. Шапір (Женская мысль, 1909, № 3); «Жінка – політична письменниця» В. М. (Женская газета, 1912, № 3); «Жорж Занд і Шопен» (без автора) (Женская газета, 1912, № 7) та ін.; проза («Переможена» О. Пашинковської (Женская мысль, 1909, № 1; № 2); «При місячнім сьайві» В. Янушпольського (Женская мысль, 1909, № 2) та ін.

Окремо б хотілося наголосити на матеріалах журналіста-фейлетоніста «Женской газеты» Неточки Незванової. Її фейлетони друкувалися в кожному номері газети. Вони тематично актуальні, гостропроблемні і, як не дивно, позачасові, адже ті ситуації й типи, що вимальовуються і висміюються авторкою існують і живуть і

на початку ХХІ століття. «Будьте, як Єва!» (про користь гріха Єви, у якому її всі звинувачують: «у раю зародилася в жінці туга за знанням» [4, 3]). «Чоловік залишається чоловіком» (розповідь про те, як кудись дівається інтелігентність чоловіка, коли він врізається у натовп жінок і дітей на зупинці трамвая; у цьому ж фейлетоні Неточка Незванова дає відсіч нападникам на її фейлетон «Будьте, як Єва!» (Женская газета, 1912, № 2).

Отже, підсумовуючи вищезазначене, ми можемо дійти висновку про те, що, не зважаючи на нетривалий вихід, «Женская мысль» і «Женская газета» зробили вагомий внесок у розвиток феміністичного руху на Наддніпрянській Україні, у покращення становища української жінки в перших десятиліттях ХХ століття, у виборення її громадсько-політичних прав та економічних свобод. Тематичні і проблемні комплекси, редакторський і журналістський склад часописів, спростували поширену й до сьогодні думку про ототожнення розвитку фемінізму в Україні лише з кількома жіночими постатями.

Література:

1. Волобуєва А. Жіночі видання Києва початку ХХ століття // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Серія Журналістика. – 2004. – № 12. – С. 28 – 30.
2. Габлер Г. Дорогу женщине! // Женская газета. – 1912. – № 1. – С. 3.
3. На аэроплане за шитьем // Женская газета. – 1912. – № 1. – С. 3.
4. Незванова Неточка. Будьте, как Ева! // Женская газета. – 1912. – № 1. – С. 3.
5. От редакции // Женская газета. – 1912. – № 1. – С. 1.
6. Пиетров-Эннкер Б. «Новые люди» России: развитие женского движения от истоков до Октябрьской революции / Пер. с нем. Ю. П. Шаттона; Под ред. М. П. Мохначевой. – М.: РГГУ, 2005. – 444 с.
7. Подда О. Гендерний аналіз жіночих маргінальних груп (за матеріалами українських часописів перших десятиліть ХХ століття) // Українська періодика: історія і сучасність: Доп. та повідомл. дев'ятої Всеукр. наук.-теорет. конф., Львів, 28-20 жовт. 2005 р. / НАН України. ЛНБ ім. Стефаника. НДЦ періодики; За ред. М. М. Романюка. – Львів, 2005. – С. 491-493.
8. Подда О. Українська жінка перших десятиліть ХХ ст. (за матеріалами «Женской газеты» і журналу «Женская мысль») // Національна періодика початку ХХ століття: розвиток і реалізація української ідеї державотворення // Матеріали Міжнародної наукової конференції. Київ, 8-9 грудня 2006 р. / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Ін-т журналістики; За ред. Н. М. Сидоренко. – К., 2006. – С. 68-69.
9. Свободина М. Женская мысль // Женская мысль. – 1909. – № 1. – С. 2.
10. Свободина М. Жертва. В защиту падшей женщины // Женская мысль. – 1909. – № 1. – С. 20.
11. Свободина М. Задачи «Женской мысли» // Женская мысль. – 1909. – № 1. – С. 1-2.
12. Сеславинский А. О женском вопросе // Женская мысль. – 1909. – № 1. – С. 3-5.
13. Смоляр Л. Минуле заради майбутнього. Жіночий рух Наддніпрянської України II пол. ХІХ – поч. ХХ ст. Сторінки історії: Монографія. – Одеса: Астропринт, 1998. – 408 с.
14. Стайс Р. Женское освободительное движение в России: Феминизм, нигилизм и большевизм, 1860-1930 / Пер. с англ. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. – 616 с.
15. Хома Т. Чи був фемінізм в Україні? // Незалежний культурологічний часопис «І». – Число 17. – 2000. – С. 21-27.
16. III. У японской артистки г-жи Ганако // Женская газета. – 1912. – № 3. – С. 3.
17. Шапир О. Первый всероссийский женский съезд. Труды съезда. Рассказ о съезде // Женская мысль. – 1909. – № 1. – С. 6-9.

10. ПОВІСТЬ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО «СЕНТИМЕНТАЛЬНА ІСТОРІЯ». ГЕНДЕРНИЙ АСПЕКТ

В українській літературі цікавим для феміністичного аналізу є період 20-х років ХХ століття, час вироблення нових канонів і літературних форм. З позицій феміністичної критики цікаво розглянути творчість Миколи Хвильового, який разом із В. Винниченком, В. Підмогильним, М. Йогансенем, Ю. Яновським ознаменували новий етап розвитку української модерністичної прози. Основна увага письменника зосереджена передусім на людині як осерді всього сущого, людині в усіх її проявах, з порухами душі, в процесі становлення як особистості, у зіткненні з соціумом.

Образ Б'янки в «Сентиментальній історії» М. Хвильового, її сутність – це в деякій мірі породження «модернізованої тайги азійщини. Їдучи із села до того незнамого, «що загубилося десь у далеких краях» [6, 176], проїжджаючи мимо сільського клубу («Ах ти, клуб, ти мій клуб, зелененький клубе»), вона згадала про комсомольців («помольців»), від яких сама стояла осторонь, бо пам'ятала, «скільки відважних комсомольців загинуло в часи горожанської війни, і частенько десь у закутку прославляла цих незнаних героїв», але тут, у їх сільському комсомолі, «була якась дика розгнуданість, і дівчата, що йшли туди, вже з п'ятнадцяти років робились «чесними давалками». За те, що Б'янка чесно про це говорила, її прозвали «реакціонеркою», і лише один комунар, що приїхав з міста, підтримав її, («Хіба вона неправду говорить?» [6, 177]).

З пробудженням весни пробуджується жіноче начало у сімнадцятирічній героїні. М. Хвильовий романтично-піднесено описує, як вона в дорозі «підставляла вітрові свої молоді груди, і вітер їх лоскотав» [6, 177]). Від пережитих відчуттів і невисловлених затаєних дівочих мрій вона «реготала й реготала всю дорогу до самої станції», так і не сказавши причини візниць, а «Справа в тому, що я вже тоді хотіла бути матір'ю, а вітер мене збентежив: мені (хоч це й смішно!) захотілось завагітніти, як завагітніло голубе небо, що вже мільйони віків хоронить у собі таємницю найпрекраснішого й найчистішого зачаття» [6, 178].

Велике ідейно-сміслові навантаження має запах полуниці, що виникає відразу по приїзду до міста Z «запахло» полуничкою і в переносному значенні: «Коли вечір заглибився, тоді по вулиці пішли проститутки» [6, 180].

«Школу» допомагає пройти подруга, Лізбет, навчаючи, що її обличчям і фігурою «можна цілий світ перевернути». Перший порух Б'янки – це продовження протесту, як і в сільському клубі: «Тоді я запротестувала: невже вона радить мені продати своє тіло?» [6, 180]. У дусі романтичного ореолу Б'янка вірить у зустріч «з якимсь великим чоловіком» і у чудо, що станеться потім, хоча перший крок до компромісу уже й зроблено: Б'янка таки пішла з Лізбет до установи, «дозволила» таки дивитись на себе і «одержала посаду».

Кейт Мілет у «Сексуальній політиці» писала: «Здається, поширилася безвідповідальна сексуальність, до якої призвели почасти невігластво та злочин (недоступність для певної частини населення контрацептивних засобів), а почасти несхитність успадкованих поглядів, зокрема прищеплених поглядів про чоловічу зверхність. Вивчення конкретних задокументованих справ... показує: радянський чоловік, уже позбавлений становища тирана, яке йому надавав царський

патріархальний устрій, і далі потурав своїм уявленням про властиву йому статеву вищість, практикуючи проміскуїтет і нехтуючи родинні обов'язки. На практиці нова сексуальна свобода означала здебільшого свободу для чоловіків. Є численні свідчення, що в багатьох аспектах становище жінок у перші пореволюційні десятиріччя погіршилося, дуже зросла сексуальна експлуатація жінок» [3, 282].

Саме цієї чоловічої позиції дотримується «герой» М. Хвильового Кук – «діловод», який і взяв на роботу в установу Б'янку. «Яка краса, – говорив він Б'янці, – іти з красунею в парку, припустім, ... і почувати, що вона гідна тебе» [6, 181]. При цьому ж зовсім не утруднюючи себе самооцінкою чи ж то, навпаки, маючи зависоку, бо ж сам «мало чим відрізнявся від гоголівських героїв», «ніс його був надзвичайно великий і в усякому разі не відповідав дрібному обличчю», та й взагалі був «пристаркуватий і аморальний холостяк», хоча й мав «шалену любов до молоденьких машиністом». Коли ж підходив до Б'янки і «грав своїми маленькими олив'яними очима», то «гра робила з нього майже мавпу», та він «цього не помічав» [6, 118].

Перші кроки до зближення Кук робить у день свого «народження, запросивши дівчину до «б'єргалку» на раки і пиво. Після випитих двох пляшок він уже почав «тулитись» до неї, а коли випили ще чотири, то й цілувати їй лікоть та розповідати про своє «нешасне життя», хоча «нешастя» полягало лише в тому, що на нього мало уваги звертало начальство. Врешті Кук заговорив і про кохання до дівчини. Коли Б'янка проводжала Кука додому (на його прохання, бо «під руку ж зі мною він не боявся себе скомпрометувати» [6, 184], у театральному садку вони випадково зустрілись із «славетним малярем нашої країни», художником Чаргаром. Цей випадок для Б'янки став щасливим, бо подарував щастя кохати, схвилювавши уже в першу зустріч («Присутність художника так схвилювала мене, що я відразу спалахнула й відчула, як мені загорілись уші» [6, 185], а додому дівчина того вечора прийшла з таким почуттям, що з ним «йшла в дитинстві з великодньої «заутрені». «Світ мені став таким милим і рожевим, що я готова була вибігти на вулицю і обіймати й цілувати першого зустрічного. Мій милий, хороший! – кричала вся моя істота. – Саме тебе й бракувало мені» [6, 186]. Отож, Б'янка зустріла «великого чоловіка» і чудо сталося. Друга зустріч, якої герої прагнули і шукали, потверджує це. Коли вони сиділи у кабінеті в японському кабачку, Чаргар гладив пальці Б'янці і говорив, що її рука йому подобається, і особливо те, що її «нігті обрізані й вони зовсім не такі, як у сучасних жінок». «Щось хижацьке й розпусне, – говорив він, – символізують ці довгі нігті» [6, 189]. Цього ж вечора Чаргар переконався, що Б'янка і не фарбується, і має «полову невинність». Чоловіче і мистецьке начала роздвоюються: Чаргар говорив дівчині, «як його хвилює невинність і зовсім не в тому сенсі, що в нім прокидається самець, а тому, що в нім прокидається художник» [6, 190]. Вона думає про більш інтимні стосунки, про секс, згодом все більше про його тіло. Розмову веде поступово. Спочатку «спитала, чи не хоче він намалювати її тіло («я з охотою буду йому позувати» [6, 194]), а потім «могла вже доводити нашу інтимність до останньої межі» і «рішила взяти його нахабством» [6, 195]. Та внутрішня снага, горіння героїні контрастні по відношенню до зовнішніх ознак стану Чаргара. Він тримав руку Б'янки в своїй руці і цілував її пальці, але «поцілунки ці були якісь холодні, німі» [6, 194]. Не став він і підтримувати розмову

про характер своїх поцілунків. Врешті «прибито подивився» на дівчину і «ледве чутно промовив»: «Я не вмію кохати» [6, 195]. При цьому змінився навіть його голос, він і сам ніби змалювався в очах Б'янки і навіть викликав у неї вперше щось схоже на огиду («Його м'який приємний баритон якось загубився, і говорив він майже дитячим дискантом. Тоді перший раз в мені прокинулось до нього щось подібне до огиди» [6, 195]). Кульмінаційного моменту розвиток ситуації досягає, коли Б'янка якось навіть несподівано для себе запитала: «Ну, а коли б... я хотіла віддатись тобі... ти взяв би мене», хоча й зізнається, що до такого цинізму ще ніколи не доходила, але «тоді передчуття чогось надзвичайного, що раптом із страшною силою затривожило» її, могло штовхнути і на подальші сміливі кроки.

У душі Б'янки відбувається боротьба. З одного боку, вона ніби отямилась, усвідомивши жах свого становища, злякавшись, що варто йому сказати «досить», і вона вже ніколи його не побачить, бо ж почуває себе випадковою постаттю «на життєвій дорозі славетного художника» [6, 196]. Але другий голос диявольски нашіптував уже зовсім інше» в душі Б'янки. Він говорив, що вона не випадкова постать «на життєвій дорозі художника». Б'янка самовизначилась. Відбулась (під впливом попередніх оцінок інших персонажів: подруги, діловода, журналістки з сірими очима, Уляни) самооцінка особистості: «Хіба в мене не всі дані? Інтелектуально я досить розвинена людина, фізично мене вважають красунею, на моїм боці і молодість, і полова невинність» [6, 196]. Похід до їдальні Каракадзе на обід ніби дещо стушував напругу. Та то лиш на перший погляд. Зустріч із молодим композитором, який, певно, сприйняв Б'янку, як» їй здається, за любовницю Чаргара, знову повернула розвиток подій у попереднє русло. Любування собою в дзеркалі, посилює самооцінку Б'янки: «Я підвелась і підійшла до дзеркала. Я знала собі ціну, але такою прекрасною я ще себе не бачила. Тоді мені ще ясніш стало, що Чаргар сьогодні свідомо й проти бажання відштовхує мене від себе. Для мене ясно стало, що він напобігає більш інтимних стосунків між нами. Він чомусь (це вже для мене ясно було) боявся їх.

Але мені вони були потрібні, як повітря, бо тільки такі відношення приводили мене до останнього, невідомого мені закутка людської душі, що в ньому найкраще мусіли віддзеркалитись химерні озера загадкової далі» [6, 197]. Діалог, який відбудеться перед розставанням, відвертий. Б'янка й апелює саме до своєї відвертості, яка так імponує художникові: «Так от, одвертість. Міщанська умовність не дозволяє жінці першій заговорити про кохання, я від цієї умовності далеко стою й тому кажу тобі: я безумно кохаю тебе.

- Я це знаю, – холодно сказав Чаргар.

- І ти, очевидно, знаєш, що я досі не знала мужчини?

- І це знаю.

- Так от, я хочу, щоб ти був моїм першим мужчиною. Я хочу віддатись тобі.

-І це знаю, – знову холодно сказав Чаргар.

-Значить, фізично я противна тобі?

-Нічого подібного, – кинув він і зціпив зуби» [6, 197-198]

Того вечора Б'янка немало пережила і передумала. Підсвідомо вона таки мучилась за свою оголено відверту поведінку, і це проявлялось фізично («йшла і ввесь час здригалась, ніби мені була зимниця» [6, 198]). Вона навіть подумала, що

стала вже ніби «сіроока журналістка». Цієї ночі Б'янка (теж вперше!) «розгорнула Біблію й почала її уважно читати. Читала мало не всю ніч» [6, 198]. Біблія несла їй заряд очищення. Коли дівчина відірвалася від читання, то перед нею поставав батьківський «біленький домок, золотий півник на флюгері й дорога до нашої степової провінції» [6, 198]. Автор акцентує увагу на психології героїні. Внутрішня боротьба триває. Диявольськи шепотів Б'янці якийсь голос: «Він знає все, ти мусиш його побороти й взяти в нього те, без чого тебе нема, без чого ти не існуєш!» [6, 198]. З роками, згадуючи пережите, Б'янка усвідомить: «Це був, звичайно, страшенний ідеалізм, але я його й зараз поважаю. Поважаю за його непохитну волю, за прояви справжнього людського безумства. Справа в тому, що я, як це потім вияснилось, відважно намагалася протиставити себе своєму вікові, а він, вік, глузував із мене. Я хотіла прилучити чистий, я сказала б, святий романтизм своєї натури до заголеної й брудної правди життя, але це моє бажання розбивалось об глуху стіну наманікюреного віку. Уже з останньої зустрічі з Чар гаром щось ворухнулось мені, що з цього, мабуть, нічого не вийде, в цій нерівній боротьбі мене буде деморалізовано – і тільки» [6, 199]. Оповідь знову повертає нас до подій тієї ночі. Повтор «Ах, ти, мій нещасненький Дон-Квазідо» в устах Б'янки посилює її внутрішні переживання. Очищуючу функцію виконує і нічний пейзаж, зокрема вода (ішов дощ) і вогонь (блискавиці). Тієї ночі героїня зовсім не спала, а на вулиці пішов дощик, була гроза, «блискавиці різали скло ... підвального вікна» [6, 199]. Стоячи біля вікна, дивлячись на зелену альтанку (надії, яка помирає останньою), Б'янка згадувала «княжий теремок і Ярославну, і згадувала Тургенєвських женщин - таких чистих і хороших – і подумала, що вже таких Женин ніколи не буде» й що навіть вона, «що не знала жодного чоловіка», «вже давно загубила свою чистоту й свою невинність» [6, 199]. «Цвіла десь липа, і запахло чимсь прекрасним далеким» [6, 199].

З того часу Б'янка й художник бачились рідко. Діловод якось знову запросив її до парку, який нагадував йому «Бульйонський ліс». Дівчина наважилась на поїздку лише тоді, коли почула, що Кук нещодавно зустрів там і «того художника». Їй «раптом забилося серце» [6, 201], і вона «одразу ж рішила поїхати туди» [6, 201].

М. Хвильовий для посилення передачі емоційного стану людини вводить деякі містичні моменти. Як відомо, вплив місяця дуже важливий («З-за дерев сходить місяць. Мене затривожило» [6, 201]).

Передчуття зустрічі з Чаргаром примушувало серце Б'янки «то стискатись, то прискорено битись» [6, 201]. Події розвиваються оксюморонно: на вулиці «стояла тепла й прозора осінь», а в серці героїні по-весняному буяли почуття, їй праглося зустрічі з чоловіком, який хвилював її. Згодом, озираючись на пережите, вона згадуватиме: «Хвилинами мені навіть здавалось, що цей вечір буде судним днем мого неспокійного життя. Коли я тепер оглядаю пройдену путь, то мені цілком ясно, що в мені менше всього говорила самичка. Але в той вечір мені навіть приходила думка, що я хочу одного: хочу віддатись художникові. Я хочу взяти його голову в свої коліна й ласкати її» [6, 201]. Того пам'ятного вечора Б'янка вже не думала про гідність. Їй, цілком у дусі часу і чоловічих принципів, хотілось стати рабою коханого: «Яка безумна радість... бути рабою цієї людини. Яке щастя лежати біля його ніг і почувати себе такою маленькою і нікчемною» [6, 201].

У творі на прикладі образу Б'янки розглядається сексуальність не стільки у зіткненні із соціумом, скільки мова йде про особистісне становлення людини. Образ Б'янки – це стрижень повісті. Каталізатором, який розбуркує в ній вогнище сексуальності, природної і первісної, стає художник. Для діловода Кука і художника Чаргара Б'янка постає сексуальним об'єктом, хоча ініціатива все ж іде від неї. Саме Б'янка хоче реалізувати свої жіночі можливості, пробуджується у ній природний потяг стати жінкою. Вона аж пашіла «пожаром бажання». У героїні була можливість познайомитись із будь-яким чоловіком. «Сіроока журналістка» запрошує її на веселі оргії, а дізнавшись про невинність Б'янки, переконує, що за її тіло дадуть дві тисячі карбованців, «що такі жінки живуть в Одесі й Москві, де багато буржуа з капіталом», що вона знайде «такий чудовий закуток, який їй і не снився. Та їй не байдуже, хто стане першим чоловіком у житті, хоча в кінці твору оті романтичні поривання до незвіданої далі зведено нанівець. З відчаю від пасивності художника, а то навіть і з якоїсь байдужості до всього, Б'янка віддається діловоду (за її характеристикою – «із мавпячою фізіономією», «архівній фігурі», «маленькій і нікчемній крапці»), пославши посильного до Чаргара із листом («Я написала, що я й справді ще не виходила заміж і взагалі не думаю виходити. Але сьогодні вранці я хочу подарувати свою невинність. Коли він встигне – я дарю йому, не встигне – її забере діловод із мавпячою фізіономією» [6, 231], щоб ще раз переконатись у ставленні до неї. І вона таки переконалась. Чаргар прийшов, та дещо запізно. Він був блідий, що свідчить про почуття і переживання. Викинута лампадка, плювок із насолодою і образ Спасителя, асоціювання його з мертвим Чаргаром, врешті розщеплення дошки «з образом Боженьки на маленькі трісочки» кухонним ножом – це те, що передувало скоєному. Б'янка «безумствувала», «якась дика злоба свердлила» їй мозок і «страшна образа лягла» на її серце. Замість сентиментальної далі «важкий запах міських нечистот». І героїня приймає це життя. Не помічаючи уже й м'яко-голубого ранкового неба, вона «виходила на нову дорогу, де так усе просто й ясно, де люди живуть і вмирають, як справжні епікурейці» [6, 230].

Б'янка, яка «любила шоколад, голубе небо й прекрасні очі художника» [6, 206], зображена М.Хвильовим у становленні як особистість, фінальні сцени свідчать про зміни її свідомості – зміни сільської ментальності на урбаністичну. Цим образом письменник демонструє кардинальну зміну свідомості, що відбулася по революції.

Дивно, але Б'янка зовсім не мріє про високі почуття, хоча з окремих художніх деталей стає очевидним, що вона їх має, кохає Чаргара, та ні на мить і не задумується над вагою і серйозністю цих відчуттів. Її першозавданням є лише намір якомога швидше позбутися дівочої невинності. І єдине, що їй при цьому цікавить, це реакція діловода і художника. І коли обидва опиняються на висоті, навіть не підозрюючи, що Б'янка їх просто дратує (згадаймо хоча б реакцію діловода Кука з приводу оплати можливих аліментів тощо), обидва викликають у неї почуття огиди чи чогось схожого на це. Незважаючи на почуття, на спорідненість душ Б'янки і Чаргара, вони так і залишаються кожен на своїй орбіті. Шляхи їх не перетинаються так, як того хотілось би героїні. Б'янка відчуває, що обидва чоловіки бояться аліментів. Куку вона дає ляпаса, а Чаргару плює в обличчя. Маленькими і нікчемними стають вони в її очах. «Пізнати «даль» – пише Тамара Гундорова, – значить пізнати смисл свого індивідуального життя. Тому так мучиться Б'янка, героїня «Сентиментальної

історії», що «даль» – це і стан і сутність. «З одного боку, – відчуває вона, – мою даль було обумовлено певними соціальними взаємовідносинами, з другого – вона мені стояла якось самотньо, одірвано від життя, від його буденних інтересів» [1, 26].

Григорій Костюк у ступній статті до п'ятитомного видання творів М. Хвильового відносить образ Б'янки «до жінок з нахилом до інтелектуальної праці, до філософії, до політичного думання і боротьби» [2, 15].

«Для Хвильового любов була передовсім сексом, тобто феноменом низької сфери буття», – пише С.Павличко в книзі «Дискурс модернізму в українській літературі» [5, 223]. Навряд чи проектується ця думка на всю творчість письменника, а щодо «Сентиментальної історії» вона слухна.

М. Хвильовий (це, до речі, має місце і в творчості В.Підмогильного) показує залежність жінки від чоловіка. Часом відмова у сексуальних домаганнях могла коштувати посади. Пунктиром проходить ця думка і в «сентиментальній історії». Отримавши ляпаса від Б'янки, Кук, коли вона попрохала пробачення за вчинене, говорить: «Нічого! Нічого!... Це залишиться між нами... Я не думаю віднімати у вас посади» [6, 205].

Образ жінки у М. Хвильового в «Сентиментальній історії», як і в новелі «Кіт у чоботях», – це і художній образ втраченого покоління. Саме М. Хвильовий і започаткував в українській літературі трактування переможців-комуністів як «втраченого покоління». Жінка – це і боєць, романтик революції, але й вона все гостріше відчуває свою зайвість, перемога обертається внутрішнім зломом. Виразними характерами представників «втраченого покоління» є Уляна («Сентиментальна історія»), «товариш Жучок» («Кіт у чоботях»). У словах Уляни до Б'янки вчувається усвідомлення своєї втраченості: «Я вам заздрю тому, що ви людина нового покоління, і для вас наші дерзання – порожній звук». І далі: «Справа в тому, що ви ніколи не були в ролі Єви і ви не можете затоскувати за раєм, як я й тисячі нас, надломлених людей громадянської війни» [6, 192]. Товаришка Уляна – комуністка, «жінка колишнього комуніста товариша Бе» [6, 182]. Зовні негарна (запевняла Б'янку, що в неї «страшенно некрасиве обличчя»): «Вона була досить таки розвинена людина й прекрасно знала ціну своєму обличчю й своїй фігурі (моя сусідка була високою й тонкою шукою й до того з перебитим носом)» [6, 183]. Вона почувалась самотньою і душу відводила лише з Б'янкою, якій було відомо про погане життя сусідки із чоловіком, але «про товариша Бе» Уляна ніколи не говорила з нею. Спогад про минуле здатен докорінно змінити героїню, просвітити її внутрішньо. Не зважаючи на похмурі пейзажні картини («був сірий день», «над городом ішли сірі хмари», «в кімнаті вже зовсім посіріло»), Б'янка бачила, як у товаришки Уляни «обличчя світилося в саяві якоїсь надзвичайної радості» [6, 193]. Вона говорила про фізичне переродження в минулому, про свою красу і любов товариша Бе. А потім різко заридала. І ці ридання «так глухо розривалися в повітрі, ніби вона лежала в домовині» [6, 193]. Так уперше виникає передчуття трагічної розв'язки. Від очищення слізьми, які завжди приносили Уляні полегшення, вона ніби просвітилась зсередини, що і дала підстави Б'янці для такої характеристики: «Ви світитеся сьогодні неземною красою й нагадуєте мені Рафаелеву мадонну» [6, 193]. Образ Уляни бачиться Б'янці образом «маленького людського страждання», яке викликає в неї співчуття і обожнення. У хвилину великого внутрішнього

напруження, ніби настроєння на хвилю розуміння сутності життя Уляни, Б'янка «схилила свою голову до її подертих черевиків і завмерла. Мене обхопило майже релігійне почуття любови до цього маленького страждання. І коли б товаришка Уляна в цей момент захотіла мене повести на смерть, я б пішла, не здригнувши» [6, 193]. Художня деталь (виступ цвіркуна) – це ще один із моментів передчуття лиха. Відчувала його наближення і сама товариш Уляна. Ведучи розмову з Б'янкою про віру і долю, вона зауважує, що теоретично не вірить «в судьбу», «але от на практиці якось інакше виходить: «Я, знаєте, почуваю якусь небезпеку. Я певна, що зі мною трапиться якесь нещастя» [6, 213]. І розповіла, що з нею уже було так на фронті. Тоді їй ніхто не повірив, що всім загрожує небезпека. Один комісар навіть пропонував виключити її з партії за пророцтво. Вийшло все так, як, зона й говорила. Штаб було захоплено і тільки Уляні вдалось вирватись. Б'янці здається, що Уляна «одна з тих невдатників, що приходять на світ тільки для того, щоб мучитись» [6, 214]. Передчуття трагедії виявилось і цього разу пророчим, як пророчими були і тривожні сні Б'янки тоді, коли в двері її несамовито стукала товариш Уляна, шукаючи порятунку. Та салют смерті прогримів уві сні, а на ранок Б'янка під дверима своєї кімнати побачила скривавлений труп Уляни – з прорубаною головою. Цей реальний образ виникне в її уяві ще раз, коли показуватиме Чаргарові скривавлену простиню після того, як стала жінкою.

Оригінальною постаттю є і журналістка з сірими очима, яка все при нагоді не пропускає вкисити Б'янку за вушко, що інколи залишались синці. Вона шкодує, що у місті немає юнаків, що продавали б своє тіло, і мріє: «Коли б її фортуна зробила панянкою, вона б обов'язково «держала при собі козачків для розпутства» [1, 188]. Певно з лесбійанськими нахилами, вона, як стверджує Б'янка, «безперечно була садисткою» [6, 182]. Б'янка, у якої від неї був «один синець навіть на правому грудному яблуку» [6, 182], погрожувала уже навіть звернутись за захистом до місцевому. Цей образ вималювано лише в інтимно-побутовому плані. Що являє собою ця героїня як журналістка, з твору так і невідомо. Сексуальні ж її проблеми і потреби описано досить безпосередньо і конкретно.

Повість уперше надрукована у 1928 році. Це був час, коли соціальні пристрасті уже вгамувалися. Життя суспільства рухалося уже второваною колією. Звернення М. Хвильового до проблеми сексуальності як одного із важливих чинників психології особистості бачиться відповіддю письменника на поширений феміністичний рух, на лібералізацію жінки у суспільстві початку XX століття. Коли В. Підмогильний, скажімо, стверджує, що «жінка взагалі не є людиною через її неспроможність (знов-таки, з точки зору письменника, аксіоматичну) піднятися' над сексуальною, і розвинути у собі чи то творче, чи то наукове - розумове – начало» [4, 213]. Б'янка Хвильового працює старанно, проводить в установі «досить таки велику громадську роботу» [6, 216]: «Я брала активну участь в організації жінок, в делегатських зібраннях, в редагуванні місцевої стінгазети, але я завжди думала, що нашу стінгазету зовсім не випадково називають «Стін газом» [6, 222]. Та вона – Дон Квaziдо, що бореться з вітряками.

Аналіз гендерних стосунків у «Сентиментальній історії» М. Хвильового виявляє проблеми, які залишаються актуальними і сьогодні в нашому суспільстві.

Література:

1. Гундорова Т. Руйнування романтичної метафізики // Слово і час. – 1993. – №11. – С. 22-29.
2. Костюк Г. Микола Хвильовий. Життя, доба, творчість// Хвильовий М. Твори: В 5 тт. – Т.1. – К., 1978. – С. 4-15.
3. Мілет К. Сексуальна політика. – К.: Основи, 1998. – 619 с.
4. Монакова Н. Проза Валер'яна Підмогильного: гендерний аспект//Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. Зб. наук, праць. Вип. VIII. – Рівне, 2000. – С.199-216.
5. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. – К.: Либідь, 1999. – 447 с.
6. Хвильовий М. Твори: В 5 тт. – Т. 2. – Нью-Йорк: Слово, 1984. – 409 с.

11. ГЕНДЕРНИЙ АСПЕКТ РОМАНІВ ЕММИ АНДІЄВСЬКОЇ

Емма Андієвська – проста і незбагненна водночас (чи не в цьому сила її жіночності)?!

У риторичному запитанні натяк на неоднозначність, а часом, і на нерозв'язаність проблем, що їх порушує феміністична критика. Важливість усіх міркувань на цю тему полягає в правильному розумному висновку, позбавленому будь-якої категоричності і намагання переконати іншого в слушності власної позиції. Проте, Андієвська як особистість настільки багатогранна, що було б неприродно оминати цю грань її сутності.

Отже, чи справді жінка-Андієвська зажадала подивитися на світ жіночими очима, осягнути його багатим непересічним інтелектом і підкреслити, що ця версія саме жіноча?

Насамперед акцентуємо увагу на своєрідному стилі авторського письма з позиції гендерного аналізу. Прикметною ознакою творчої манери письменниці виступає незвичний *синтаксис*. Авторка послуговується складним реченням, розгалуженим на кільканадцять простих, у кожному з яких відповідно повідомлено певну інформацію. Цікавим є сам спосіб її передачі реципієнту: незрідка повідомлення про щось або про когось, подане на початку речення, пошматоване іншими сюжетними лініями. Відтак текст видає себе хаотичністю думок, постійними стрибками логіки, перетином різних колізій на одному інформативному пласті. Андієвській притаманна нелінійність мислення, виражена передусім у її ж концепті «круглого часу». Час, на думку письменниці, рухається не суворо від точки минулого до точки майбутнього, а синкретично по колу. Іншими словами, Андієвська пропонує читачеві своєрідну химеру часу, в якій свідомість людини здатна перебувати в різних часових площинах водночас. Така, можливо, жіноча логіка слугує свого роду засобом ретрансляції людської емоції. Зокрема, Андієвська розкриває емоцію героїв як невеличкий фотослайд, за допомогою якого читач переживає її народження, апогей і спад. Без сумніву, чоловіку було б важче достоту так само зобразити природу емоцій. О. Забужко слушно зауважує про «самостійну жіночу прозу» від В. Вулф до Е. Андієвської, вважаючи її «лірико-монологічною», «нутрянною», багатою на асоціації, іншою, «з зовсім відмінним од чоловічого раціоналістичного відсторонено-об'єктивного способом моделювання світу <...>» [5, 267–307]. Цікаве спостереження висловлює і В. Габор, підкреслюючи, що

Андієвська пише свої романи від чоловічої особи [4, 4]. Тут-таки йдеться про гендерний аспект, хоча складно однозначно відповісти, чому письменниця обирає саме такий хід. Цілком можливо, авторкою керує бажання проникнути власне у світ чоловічої логіки, побути в його (чоловіка) тілі (найпомітніший у цьому випадку є роман «Герострати»). Проте, це лише здогади, які так само легко можна спростувати.

Говорячи про романний світ Емми Андієвської («Роман про добру людину», «Роман про людське призначення», «Герострати»), зауважимо, що атмосфера повоєнного синдрому, в якій перебувають герої романів, дещо мінімалізує концептуальну цінність феміністичного аналізу. Уже сама назва одного з романів містить у собі перспективу пошуку призначення людини на землі незалежно від статі. Однак феномен фемінізму в Андієвській має національне (українське) маркування та є наслідком і політичної системи, і фольклорних традицій, і релігійного світоосягнення. Патріархальний світ змушений капітулювати через об'єктивні причини: чоловік-герой захищає життя як таке (жіноче і дитяче також), у той час як жінка безпретензійно мовчить і молиться, ототожнюючи це з обов'язком при відсутності вибору. Її стихійні начала актуалізуються в межовій ситуації: жінка народжує, виховує, ворожить на зірках, улагоднює чоловічий світ. Відмова від обов'язків неминує призводить до втрати всіх цінностей, відтак повоєнна доба, зображена на сторінках романів, не дає підстав для іншого розуміння фемінізму. Ідеться саме про цю часову фазу відповідно до мотивації героїв художньої дійсності у великій прозі Андієвської.

Героїні романів не є абсолютно типовими зразками жіночого дискурсу. Вивільнене мовчання переадресоване здебільшого чоловічому голосу, що намагається досягнути неосягненності жінки, або голосу оповідача (жіночої душі і розуму), який ніби збоку фотографує світ жіночих рефлексій. «Усепроникальна видючість» – характерна властивість жінки, її відьомське зерно, табуована мова, а радше невербалізована. Жінка за природою «переймається недосягненим, щоб нездійсненне здійснилося» [2, 13]. Воістину жіноче бажання, чоловік вибирає прикметник нездійсненне, називаючи ілюзію щонайбільше стертою поміткою олівця. Натомість нездійсненне для героїні Емми Андієвської – ірраціональна сфера, що дає підстави, а точніше мрії, ототожнювати ілюзію з вірою-породіллем. Письменниця зумисне ілюструє конфлікт матері і доньки як загальний сценарій часу, зіставляючи кардинально відмінні форми світорозуміння. Поняття «гнучка істина» є гідною альтернативою сучасної жінки, що вийшла з-поза рамок фольклорного чи християнського ідеалу. Суть закодовано в розбіжностях вікових категорій героїнь. Жінка Бондаренка («Роман про людське призначення»), покинута чоловіком на старості літ, раптом усвідомлює всю марнотність або змарнованість свого існування. «Коли жінка старіє, її ошукане чекання обертається в іронію і часто смакуючий цинізм» [3, 277], – безпомилковий діагноз Сімони де Бовуар певною мірою стосується Бондаренчихи, але іронія героїні недозріла. Виточується нова грань екзистенційного філософування, власне жіночого (хто знає, що відчував би в такій ситуації чоловік)? Відданий шмат душі, властиво розпорошений у часі, не виправдовує щирого бажання Бондаренчихи бути матір'ю, подругою і коханкою водночас, проте непокірності дискурсу не виникне, конфлікт виживе себе в

небагатослівному монолозі героїні. Тут постає *перше* серйозне запитання, на яке феміністки відчайдушно шукають відповіді і, мабуть, мають рацію, а саме: чи може жінка поєднати в собі названі іпостасі, поєднати органічно та гармонійно і як результат уникнути долі Бондаренчихи?!

Емма Андіївська не обтяжує жінку вимогами моралі, вона (мораль) відносна, як усе у межах художнього простору письменниці. Проблема полягає в тому, що є істотнішим: мораль Бондаренчихи, Марійки, Катрусі чи імморалізм їхніх чоловіків? З іншого боку, Харитя Забірко з «Роману про людське призначення» утверджує нового деміурга в особі жінки, що народжує вдруге, духовно «прочиняє в його (чоловіка – О. С.) нутрі нескінченні двері» [2, 99].

Паралельно співіснують *біблійний образ мудрої жінки та жінки-облудниці*, що принагідно і конститує жіночу природу: «<...> жінка легковажна і покладиста, безжурна і замислена, ніжна і зібрана в сталевий кулачок, молоденька і водночас віками старезна, солодка, терпка, зрадлива і вірна, земна і небесна <...>» [2, 100]. Парадокс у тому, що сучасна жінка (на сторінках романів) не здатна генерувати абсолютну красу в єдності *фольклорного, християнського і технократичного* аспектів. «Сучасні жінки поступово руйнують міф про жіночність» [3, 216], – розмірковує Сімона де Бовуар. Іронічний підтекст щодо жіночності аж ніяк не є перевагою фемінізму, модернізація старих істин не завжди провокує поступ. Слід врахувати, що романи Андіївської написані в добу тоталітарного режиму (хоча й поза межами України), реалії тут генетично українські, та не адекватні за колоритом, зважаючи на присутність чужої землі, вторгнення іншої культури / цивілізації. Дилема жіночності чи її втрата виростає в концептуальну, у ній корінь проблеми. Цілком самодостатнім виглядало б поняття «естетична етика», здатність утверджувати красиву мораль, існувати в чоловічому вимірі як покійна мудрість та мудра непокора.

Емма Андіївська поселяє героїнь у простір, не називаючи його відверто жіночим світом, проте цей світ роздвоюється. Представниці старшого покоління усвідомлюють свою духовну підневільність, але виправдовуються обов'язком, молоді дівчата-героїні стирають межу заведеного, оскільки не послуговуються залишками традиційної свідомості. Розуміння жіночності суттєво розмивається, якщо не зникає взагалі. Новонароджений дискурс має шанс померти а рїорї, не поєднавши варіант жінки з її архетипом – Євою. Людство, що втратило лік власним відродженням і занепадом, узаконує всі можливі варіації моралі, задля цивілізаційного прогресу, ланкою якого є спростування жіночності. Письменниця обстоює ідею поміркованого фемінізму, тим самим рятує споконвічну традицію. Традиція, у розумінні Андіївської, не гальмує поступальний рух, а осідає примітивними упередженнями і залишається матрицею новизни. Жінка (у християнському аспекті) здатна заповнити не просто тілесну самотність чоловіка, а оволодіти незайманістю душі позачасового Адама, не ставши при цьому його невільницею. У романах цікаво поєднано фольклор та модерність із постулюванням абсолютної відносності усього сущого, тому авторка релятивізує саму проблему втілення жіночого дискурсу у її ж, жінки, свідомості. Андіївська ніби роздумує замість своїх героїв, їм зручно говорити мовчки, за лаштунками авторської фантазії. Чоловік частіше виступає сценаристом, жінка намагається досягнути все одразу,

спровокувати полілог німих персонажів-думок. Риси жіночого письма пізнавані в манері авторки втілювалися в кожного персонажа і підіймати його / її емоції зісподу душі. Пилип («Роман про людське призначення») мовчить, фіктивно перебуваючи в багатослівному потоці інших, сприймає загальну картину. Його часткова присутність сфокусована в глибоку задуму, монолог почуттів випадає з подієвого ряду, натомість читач ознайомлюється з найдостовірнішою історією життя героя – історією великого кохання. У калейдоскопічному мисленні героїв одна подія перетікає в іншу, змінює інформаційні ланцюги (від монологу Миросі про нерозділене кохання до вирішення проблеми людського призначення).

Емма Андіївська подає здебільшого життєписи героїв-чоловіків середніх років. Це саме та вікова точка, у якій чоловік позбувається абсолютної ілюзорності і самовільно зрікається будь-яких претензій на свою вищість. Харитя виявляється змістом призначення Пилипового життя, «замовкають люди і релігії, аби поступитися місцем непривабливому обличчю», на якому «чудо найрафінованішої душевної піротехніки» [2, 98]. Змінюється мотивація чоловічої і жіночої першості, втрачають актуальність фройдівські спекуляції щодо жіночого тіла.

Авторка обирає монолог і сповідь як засоби ідеалізації зовнішнього світу, її ідеальність не набуває статусу справжньої, проте має право називатися власне чоловічою і власне жіночою. Героїні романів бачать її в ретроспективі як нереалізовану поряд із коханим чоловіком. Намагання розгерметизувати свій внутрішній світ запізнілі й наївні. Жінка ставить під сумнів суть свого призначення, визначену чоловічим законом.

З іншого боку, вона не просто хранителька родинного вогнища, а берегиня людства: «Ну і де ж таким розперезаним Христям замінити хай дещо передчасно згорьовану, – Марійка ж ніколи не мала часу дбати про себе, а лише про інших, – але яку незрівнянно променисту Марійку, біля якої світ стає кращим, людина значущішою й світлішою» [2, 22]. Жінка міфологізується в художньому часі без зайвих упереджень щодо пропорційності фемінного і маскулінного. Художній образ не є моделлю сфантазованої істоти, даниною фольклорним мотивам, а зразком історично сформованого типу української жінки. Патріархальний світ об'єктивно існує в романах Андіївської, тому жінка адекватна силі, та не адекватна собі. Рятівна роль нав'язана жінці тоталітарним чоловічим режимом. Поряд із чоловіками-державотворцями жінки виступають духовними наставниками.

Роль матері-виховательки тотожна громадянській. Першим вигуком свідомості героїнь є усвідомлення власної самості і повноцінності, проте ситуація ігнорує жінку, тримаючи в шорах звичних обов'язків: «<...> завжди все жінка мусить, а нічого нічогісінько, на те він, бачте, й чоловік, горезвісний вершок творіння – уросення, успадковане з кочової дикунської ідеології, яка досі буяє» [2, 74]. Репліка, кинута Гандзею, чітко проводить демаркаційну лінію між жіночим та «дикунським світом». Голос авторки (жінки) чутний навіть тоді, коли увагою читача володіє розлогий чоловічий монолог-сповідь. Максимальна відвертість чоловіка щодо власних можливостей мінімальна у вербальній площині. Чоловік не здатний сказати вголос те, що компрометує його маскуліність, проте в приватній сповідальній мовчання він, чоловік, достатньо красномовний. Слухаючи Гандзю, Тадзьо роздумує над природою жінки: «<...> хіба природа не призначила жінку

оберігати й утримувати життя, на що чоловік гірше надається з огляду хоча б на його менш вивершену, а тому й деструктивну натуру <...>» [2, 72]. Герой раптом опиняється в царстві перевтілень, перевтілюється обов'язково жінка, її химерність ховає янгола й диявола. Метаморфоза Гандзі інтригує, а ще більше лякає Тадзя, відмовляє чоловічому світові в сталості вихованих ідеалів. Чоловіки в романах борються з часом, що корегує жінку, механізм її самоосягання. Влада вислизає з рук мужчини, проте герої не занурюються в гендерні проблеми, з'являється прірва суто між нереалізованим людським та чоловічо-жіночим як формами реалізації цього людського.

Чоловічий світ у творах Андіївської колекціонує нещасних, замкнених у колі часу, де все поглинається провокаційним майбутнім, неіснуючим теперішнім. Очевидно, перед нами жінки і чоловіки того ж втраченого покоління, які збагнули, що межі втраченого не існує. Саме рефлексії героїв перетворюються на композиційні рушії, пошуки людського призначення перероджуються на споглядання свого чи своєї візаві. Чоловік наївно сподівається побачити в дзеркалі жінки неспотворену сутність, а жінка не зізнається в тому, що дзеркало зумисне викривлене.

Традиційний образ жінки (фольклорно-міфологічний макет) якнайповніше представлено в художніх текстах. У середовищі патріархального світу культивується специфічне розуміння жіночої природи. Оприсутнюються фольклорні ідеали, жінка-чаклунка залишається в межах замкнутого побутового світу без права на розкріпачення, водночас випромінює космічну енергію як конструктивний мегаматеринський інстинкт. Згадані ідеали постулює переважно літня сільська жінка, часто з надприродною силою. Без сумніву, баба Грициха залишається культовою в очах своїх сучасників, таборян. Магічна природа героїні перевтілює зло у добро, полегшує смерть, пропонує жінці свого роду роль перевізника Харона: рай за її плечима («Роман про добру людину») [1, 15]. Образ стає міфологемою, конкретна жінка вирішує проблему пошуку людського існування. Попри реалістичне тло зображення (не без ефекту гіперболи), Грициха існує як скарбниця прихованих можливостей людства, його духового наповнення в амбівалентності протилежних начал людського. Мудрість героїні настільки конструктивна, що вміє мобілізувати позитивну енергію кожного з героїв, наблизити до суті призначення: «Баба Грициха зневажала тільки злих і нікчемних і саме тому нелюдсько лютих, які відписали свою боягузливу душу злу, нахваляючись, що тільки по боці зла людина спроможна вижити на цьому світі, страхаючись добра, як вибухівки, хоч і за них молила Бога, щоб уділив їм бодай крихту доброти» [1, 15]. Характеристика спростовує будь-яку надприродність героїні, перед нами проста чуйна жінка. Філософський камінь заховано в жіночому серці, тому письменниця обирає жінку завжди посвячену в містерію реального життя. Несумісність цих двох понять відображає справжню ситуацію в таборі: Оксана Пилипівна зазирає у майбутнє через кришталеву кулю, фантазмагорійний соняшник баби Грицихи зовсім не химера, а прообраз маленького сонця, обов'язково українського, зайшлий на чужій землі із зернами туги. Образ баби Грицихи викликає ряд асоціацій. Грициха однозначно виконує роль берегині, її особисте життя залишається за лаштунками, утім це доля типової жінки. Героїня володіє велетенським серцем цілого табору, а

тому знає ліки на всі його недуги. Соняшник служить атрибутом богині волі Свободи, якою, так само небезпідставно, можемо вважати бабу Грициху. Полон (табір) і бранці (таборяни) – абсолютна умовність, проте соняшник символізує дорогу у втрачений художньо ідеалізований рай рідного краю.

Християнський ідеал жінки часом суперечить фемінізму, оскільки привласнює жіночу свободу. «Християнство, без сумніву, – найвитонченіший символічний конструкт, в якому жіночність, що просочується через нього, – і це вона робить безупинно, – зосереджується на материнстві», – твердить Юлія Крістева [6, 497]. Материнство не позбувається традиційної святості, але виявляється єдиною і кінцевою метою. Героїні романів щасливі до того часу, коли не замислюються над сутністю щастя. Снага і молодість, покладені на вівтар чоловічого успіху, так само природно входять до переліку обов'язків жінки.

Стара Бондаренчиха обурена походеньками чоловіка, тягле мовчання, тривалістю в прожите життя, опиняється на дні чарки. Світ жіночих ілюзій малює великі кола, з яких годі вибратися. Бондаренчиха мовчки реагує, комунікативні діри утворюються з небажання висловитися. Пошуки людського призначення тривають, однак героїня змушена зізнатися собі в цілковитому програші. Монолог Бондаренчихи доходить найсуттєвішого висновку: «Їй (Бондаренчиси – О. С.) треба було поступитися, як вона в усьому поступалася ціле життя, не випадаючи з ролі дорослішої (хоча чоловік був старший за неї на десять років), обачнішої, витривалішої» [2, 61]. Глибокий внутрішній конфлікт героїні не може розв'язати ні сама авторка, ні героїня, він залишається однаково приватним і не поширюється на чоловічі ілюзії. Бондаренко ж не обтяжує свою повернену молодість філософськими роздумами, а лише, так само мовчки звинувачує дружину, що не змогла зберегтися гідно.

Християнський ідеал виходить за межі практичного буття жінки не через її втрачений хист, а скоріше через ненабутий досвід чоловіка в розумінні істинного призначення представниці так званої слабкої статі. «Жінка приймає такий устрій світу, який є, виправдовує покірність, плекаючи надію на краще майбутнє на безстатовому небі» [3, 275], – зауваження Сімони де Бовуар доречне, але близька до крайнощів. Жодна з героїнь Андіївської не мотивує свою роль у сім'ї чи поза нею мрією про рай для обраних. Мотивація вчинків цих жінок відповідає суспільним вимогам, а саме чоловічому соціуму, чоловічій релігії. Жінка як зразок християнської покорі перетворюється всього-на-всього на живий експонат, існує в художньому просторі, у застиглому часі. У хвилини душевної кризи Бондаренчиха зриває завісу з тісного звичного світу, поділеного навпіл материнством і обов'язками дружини. За цими рівноцінними половинами не існує найменшої площі для вільного вибору. Трагедія жінки в тому, що «не стало для кого жити» [2, 60]. Запрограмована жертвність жінки виявилася не мазохістською, а просто не гуманною. Простір замкнувся настільки щільно, що навіть мисленнєвий вибух не прозвучав як словесний. Ефект мовчання насправді не такий безнадійний, як проговорена відвертість. Наталка Біланюк у «Романі про людське призначення» – повторення історії Бондаренчихи, відмінність лише в тому, що Наталка скоріше виявила глибоку філософію свого мовчання, перервала його. Саме в цій ситуації

спостерігаємо конфлікт між християнським ідеалом (мати п'ятьох дітей) і новою жінкою, поки що несміливою бунтаркою технократичної доби.

Присутність чоловічого і жіночого світів увиразнюється, оскільки з'являються чітко окреслені гендерні проблеми. Богдан, чоловік Наталки, утрачає душевний спокій, відчуває на собі уламки власних принципів: «Туга за тим, що досі Наталка ніби становила частину його, Богданового існування, а тепер вона раптом усамостійнилася, залишивши в ньому, Богданові, який досі ніби завідував її долею <...> біль і порожнечу, котру він не знав, як заповнити» [2, 235].

Часом письменника помітно іронізує з чоловічої примхи безвідмовно володіти жінкою, зі звичок власника. Іван зі шаленством спостерігає за Іриною, коли та верхи на коні розтринькує ніжність на чотириногу тварину. Комізм ситуації лише зовнішній, декораційний, насправді приховує суперечність чоловічих зазіхань і жіночих прагнень. Загалом чоловіча аудиторія в романах із жахом спостерігає за перевтіленням жінки, чоловік далі перебуває в полоні власних інтересів, вважаючи сучасну жінку невдало перекроєним міфом. На тлі схрещення чоловічого і жіночого світів виникає нова актуальна проблема безстатевості. Тадзьо не пізнає в Гандзі жінку, і вважає, що це – її колосальна втрата. Гандзя, спочатку радіючи з того, що живе не в середньовіччі, згодом виявляє в собі втрачену жінку. Полювання на свободу, свідомо втеча від шлюбу змушує її зробити поспішний висновок щодо жіночого щастя.

Технократичний зразок жінки полягає у відсутності ідеалів, відносності моралі. Героїні сміливо окреслюють коло жіночого, руйнують чоловічі ілюзії, модернізують рутинні звички доби, що відживає. Феміністичний дискурс виявляє себе на повну силу, проте так стрімко рухається по вертикалі нововиявленої свободи, що знову об'єднує протилежні світи чоловіка і жінки. Спотворена жіночність не розв'язує проблеми, порушеної жінкою, втрачена чоловіком маскуліність не констатує перемоги жіночого. Такими побачила чоловіка й жінку Емма Андіївська, залишаючись у кожному разі непересічно інтелектуальною авторкою з властивою лише їй художньою і життєвою логікою.

Література:

1. Андіївська Е. Роман про добру людину. – К.: Орії, 1993. – 268 с.
2. Андіївська Е. Роман про людське призначення. – К.: Орії, 1992. – 513 с.
3. Бовуар С. Друга стаття: У 2-х т. – К.: Основи, 1995. – Т. 1. – 390 с.; Т. 2. – 392 с.
4. Габор В. “Жінки потребують любові!” // CITY LIFE. – 2006. – № 4 (21). – Квітень. – С.4.
5. Забужко О. Прощання з імперією: кілька штрихів до одного портрета // Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика. – К.: Факт, 2006. – 352 с.
6. Крістева Ю. Stabat Mater // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX століття / За ред. М. Зубрицької. – Л.: Літопис, 1996. – С. 662-680.

12. СТАНОВЛЕННЯ ЖІНОЧОЇ СУБ'ЄКТИВНОСТІ В ПРОЗІ УКРАЇНСЬКИХ ПИСЬМЕННИЦЬ 90-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Кінець ХХ століття в українському суспільстві означився істотними зрушеннями стосовно ролі і місця жінки, яка прагнула до самореалізації, активної – і не лише на папері – участі в усіх сферах життя, навіть тих, які раніше були переважно прерогативою чоловіків (політика, державне управління). В Україні оформився жіночий рух, з'явилася значна кількість жіночих організацій та ініціатив: екологічних, правозахисних, політичних тощо (М. Богачевська-Хом'як уже в 1998 році нараховувала їх понад триста). Високоосвічена жіноча еліта активно вносила власне світобачення у сфери філософії, науки, культури.

Художня література як велике «дзеркало» відбила і зміну традиційних жіночих ролей, і феміністичні дискусії в українському суспільстві. Водночас література сама стала засобом філософствування про жінку в сучасному світі. В українському письменстві кінця ХХ століття зазвучав виразний «жіночий голос», представлений, зокрема, в прозі Г. Гордасевич, Л. Демської, І.Жиленко, Т. Зарівної, О. Забужко, М. Ільницької, С. Йовенко, Є. Кононенко, С. Майданської, М. Матіос, Г. Пагутяк, Г. Тарасюк, Л. Тарнашинської, Н. Тубальцевої та інших. Н. Зборовська стверджує: «Замість чоловічого (традиційного) уявлення про жінку оформляється власне уявлення жінки про саму себе, про своє призначення, що цілком закономірно вступає у суперечність із міфами патріархальної культури» [5, 28].

У 90-х роках ХХ століття українська жіноча проза починає усвідомлювати себе як специфічний літературний феномен, завдячуючи цим переважно феміністичній критиці (В. Агєєва, Т. Гундорова, Н. Зборовська, С. Павличко та інші), яка, по-перше, реконструюючи феміністичну традицію української літератури, вписала в неї сучасну жіночу прозу; по-друге, виступаючи вже суто як «критика», розкрила патріархальні стереотипи, «закодовані» в жіночих образах, творених письменниками-чоловіками, спонукаючи таким чином жінок-прозаїків до артикулювання в літературі жіночої суб'єктивності, пізнаної «зсередини». Концептуалізація жіночої статі у творах названих письменниць, пов'язана з активним художнім освоєнням гендерної проблематики, закономірно призвела до формування нового типу особистості жінки, проявленого в художньому образі «нової героїні» жіночої прози – жінки, представниці інтелектуальної, мистецької еліти, яка усвідомлює драматизм свого буття в патріархальному світі, вбачає у творчості шлях до вивільнення з-під влади соціальних стереотипів і традиційних жіночих ролей, обстоює в добу розпаду і зневіри одвічні цінності: любов, толерантність, мудрість. Ідеться насамперед про героїнь таких творів, як роман О. Забужко «Польові дослідження з українського сексу», її повісті «Інопланетянка», «Я, Мілена», «Дівчатка», «Казка про калинову сопілку», роман С. Майданської «Землетрус», повісті С. Йовенко «Юлія» і «Жінка у зоні», романи Т.Зарівної «Каміння, що росте крізь нас» і «Солом'яний вирій», Н. Тубальцевої «З нами Бог» і «Визига по-тьматороканськи», повість Г. Гордасевич «Любе дзеркальце, скажи... Словесний автопортрет», в яких представлена яскрава «художня особистість» жінки, переважно нашої сучасниці, розкрито непересічний жіночий характер, оригінально інтерпретована гендерна проблематика.

Симптоматично, що велика кількість жінок-прозаїків, які дебютували в такій якості в 90-х роках, уже були досить відомі як поетеси (С. Майданська, О. Забужко, С. Йовенко, І. Жиленко, Т. Зарівна, О. Пахльовська). В українській жіночій літературі 90-х перехід від поезії, яка домінувала ще з шістдесятих років, до прози свідчить про необхідність більш розмислового, аналітичного погляду на буття жінки у світі.

Жіноча творчість у сучасному українському письменстві спирається на потужну літературну традицію, представлену такими іменами, як Марко Вовчок, Олена Пчілка, Наталія Кобринська, Леся Українка, Ольга Кобилянська, Катря Гриневичева, Олена Теліга, Наталена Королева, Ірина Вільде та інші. Однак лише на початку 90-х років ХХ століття вітчизняна жіноча проза усвідомлюється як літературний феномен, естетична цілісність.

Спробуємо віднайти об'єднуючі чинники для творів жіночої прози 90-х років ХХ століття. Завдання, звісно, ускладнюється відсутністю формальних ознак для такого об'єднання (як вважає Т. Ровенська, останні дозволили б розглядати жіночу прозу письменниць різних поколінь як прояв «гендермотивованої жіночої колективної свідомості», коли «літературне явище постає <...> як проекція колективної культурної психотворчості» [11, 24]). В українській літературі об'єднань жінок-прозаїків у 90-х роках не існувало. Відсутність формальних ознак для об'єднання сучасних жінок-прозаїків у єдину літературну течію спонукало нас звернутися до аналізу їхньої творчості з метою виявити спільність у трактуванні образу жінки. Саме новий образ жінки, нова концепція особистості жінки є, на наш погляд, тим «спільним знаменником», який і дозволяє розглядати жіночу прозу 90-х як єдиний феномен.

Самоусвідомленню жіночої прози сприяла взаємодія художньої творчості з феміністичною теорією, яка засвоювалася українською гуманітаристикою в численних західних варіантах, а також осмислювалася як факт вітчизняного культурного життя другої половини ХІХ – першої половини ХХ століття, безпосередньо пов'язаний з літературним фемінізмом українських письменниць-модерністок того часу. Завдяки науковим дослідженням чільних представниць феміністичної критики: В. Агеєвої, Т. Гундорової, Н. Зборовської, С. Павличко – була відновлена тяглість традиції жіночої літературної творчості, в яку вписувалася і проза сучасних авторок. Вагомими для становлення жіночої прози 90-х років ХХ століття були гострі дискусії з приводу фемінізму, які розгорнулися на шпальтах авторитетних видань («Критика», «Слово і час», «Сучасність» та ін.). Результатом таких дискусій стало утвердження феміністичною критикою думки про однобічність і певну викривленість у потрактуванні жіночого образу письменниками-чоловіками, артикулювання потреби «нової героїні» у вітчизняній літературі (В. Агеєва, Т. Пушкаренко [1; 10]). Очевидно, це спонукало жінок-письменниць до творення альтернативного зображення жінки, яке б більш повно виразило унікальний жіночий досвід і жіночу суб'єктивність.

Нова концепція особистості жінки радикально відрізнялася від тієї, що розгорнута в прозі письменниць попереднього літературного покоління 80-х років ХХ століття, у творах яких були збережені стереотипи патріархальної жіночності, негативної оцінки дістав досвід емансипації, замовчувалася повнота

жіночої суб'єктивності, зокрема «життя тіла» і сексуальність. На наш погляд, згадані риси й низький ступінь самоусвідомлення прози письменниць 80-х років XX століття були викликані відсутністю плідної взаємодії з феміністичною теорією, фактично забороненою в СРСР. Жіноча проза 90-х, активно включена (як предмет обговорення) до дискусії про фемінізм, стала спроможною більш глибоко й повно художньо досягнути гендерну проблематику, створити образ сучасниці.

Нова концепція особистості жінки, образ якої наявний у романах і повістях українських письменниць, – це насамперед особливий тип героїні, емансипованої й духовно випростаної, яка є, по суті, «духовною дочкою» сильних жінок у творах Лесі Українки та Ольги Кобилянської. Жіноча проза 90-х років XX століття зображує нетипову, нестандартну натуру, що підкреслено творчою професією героїнь: вони є представницями мистецької, наукової еліти: так, Анна з роману С. Майданської «Землетрус» – кіносценаристка, Інна з повісті С. Йовенко «Жінка у зоні» – журналістка, Рада Д. із повісті О. Забужко «Інопланетянка», як і Оксана з її ж роману «Польові дослідження з українського сексу», – письменниці, Мілена з повісті О. Забужко «Я, Мілена» і Тамара Вельонна з роману Т. Зарівної «Солом'яний вирій» – телеведучі, Слава з роману Т. Зарівної «Каміння, що росте крізь нас» – мистецтвознавець, реставраторка. Значна роль у названих творах відводилося показу професійної діяльності героїнь, їх фахового становлення, що стало важливим характеристичним прийомом. При цьому акцентувалася нерозривність творчої праці й екзистенційного завдання жінок, їх самопізнання й самореалізації. Професійна сфера стала тлом розвитку провідного конфлікту твору, і неможливість його вирішення призводило до життєвої драми особистості («Я, Мілена» О. Забужко, «Солом'яний вирій» Т. Зарівної, «Жінка у зоні» С. Йовенко). Наділення героїні жіночої прози незвичайною професією, показ її фахового становлення дозволяє виявити її прагнення до самореалізації у творчій діяльності, що дає вихід жіночій трансценденції.

Загалом, орієнтація героїні на творчість як на важливу життєву цінність органічно пов'язана з її сутністю як «людини культури». Такий зміст концепції жіночої особистості виявляється через такі риси, як ерудованість, освіченість, особлива інтелігентність. Героїні є справді «аристократками духу». Новий тип жінки – елітарна натура, в тому значенні, яке вкладав у це поняття іспанський філософ і культуролог Х. Ортега-і-Гассет: «...шляхетність – це синонім напруженого життя, що постійно прагне перевершити себе, порватися від старих досягнень до намічених обов'язків і вимог» [9, 51]. Загалом новий тип героїні жіночої прози можна визначити як «універсальну гуманітарну особистість», користуючись формулюванням Л. Таран [12, 143]. Така особистість «вбирає» у себе скарби людської культури, вона відкрита до діалогу з нею і водночас сама творить нові культурні цінності, прагнучи реалізувати себе в якомога ширшій сфері художньої та інтелектуальної діяльності.

У художньому розкритті цієї характеристики вагомим є «хронотоп асоціативної ретроспекції», пов'язаний із розвиненою алюзивною інтертекстуальністю (О. Забужко, С. Майданська); завдяки цьому розгортається особлива концепція пам'яті-«резервуару», де зберігаються факти людської історії, мистецтва, міфології, релігії, якими вільно оперують героїні. Висока внутрішня

культура жінки відтворена за допомогою такого характеристичного засобу, як мовлення героїнь – аргументоване, послідовне, образне, насичене смисловими відтінками, якому відповідає особливий голос, виокреслений тропами з посиленою чуттєвістю («Інопланетянка», «Польові дослідження з українського сексу», «Я, Мілена», «Дівчатка» О. Забужко).

Концепція «мислячої жінки» закономірно призвела до філософізації та інтелектуалізації жіночої прози. У композиції творів зросла питома вага рефлексії, роздумів героїнь, звернених до універсальних проблем людського буття: добра і зла, страждання, життя і смерті, свободи тощо.

Жіноча проза 90-х років ХХ століття зображує неординарно мислячу особистість, наділену гострим критичним розумом. Для героїні характерне інтенсивне внутрішнє життя, напружений пошук відповідей на наболілі питання. Філософи екзистенційно-герменевтичного спрямування (М. Гайдеггер, Г.-Г. Гадамер) уже давно помітили важливість «запитування» для пошуку людиною смислу власного буття: так «людина виходить за горизонт свого життя» [7, 72]. Героїня сучасної жіночої прози піддає сумніву правильність «влаштування» світу – так виявляється активність розуму, який не задовольняється готовими відповідями. Часто в центрі оповіді знаходиться смисложиттєве питання, що стає вихідним пунктом для подальших роздумів героїні: таку роль у романі «Польові дослідження з українського сексу» О. Забужко виконує питання героїні, пов'язане з суїцидальним наміром: «...А чому б не тепер?.. Не вже?.. Чого чекати?» [4, 9]; у повісті О. Забужко «Інопланетянка» у фокусі роздумів героїні стоїть питання, адресоване ще маленькою Радою мамі: «Для чого людина живе?» [3, 22]. Роздум Інни, героїні повісті С. Йовенко «Жінка у зоні», про жіночу роль у постчорнобильському світі відштовхується від питання: «А може Зона – це чоловіча планета, де вона справді чужа, і мова її тут не потрібна, незрозуміла?» [6, 38]. Питання можуть не тільки розпочинати, але й підсумовувати міркування героїні, означуючи неможливість віднайдення остаточної відповіді: так, після роздуму поетеси Оксани («Польові дослідження з українського сексу») про некрасивість трагедій у дійсності звучить болюче питання: «...там, де нема краси, – яка ж там істина?» [4, 105]; міркування героїні про джерела творчості підсумоване питаннями: «...який же це страшний дар, Господи, – наче бомба в руках п'ятилітка, – і як його одмолити? Хто (що) пише нами?» [4, 77]. Героїні адресують ці питання собі самим, оточенню (усьому світу, наприклад, у романі О. Забужко – уявній аудиторії: «ladies and gentlemen», що має значення «цілий світ»).

Суттєвою ознакою стилю оповіді жіночої прози, у тому числі й сучасних українських авторок, є переважання питальної інтонації над стверджувальною (Люсі Ірігрей). Концепція жінки як «запитуючої особистості» зумовлює проникнення в художню тканину творів елементів есеїстики, якій відповідає концепція людини як «носія поглядів» (М.Н. Епштейн). Есеїстичність найбільше позначає прозу О. Забужко, однак частково притаманна і творам інших письменниць. Спостерігається посилення взаємодії жіночої прози 90-х років з філософськими вченнями давнини й сучасності, що є загальною тенденцією літератури ХХ століття. Тези, положення праць мислителів входять до художніх творів як підтекст (лекція З. Фрейда «Жіночність», робота А. Камю «Міф про Сізіфа. Есе про абсурд» у романі

О. Забужко «Польові дослідження з українського сексу») і як текст («Моральні листи до Люцилія» Сенеки в романі С. Майданської «Землетрус»), що сприяє більш узагальненому трактуванню філософської проблематики письменницями, а з огляду на концепцію особистості жінки – показу інтелектуальних «горизонтів» героїнь, їхнього напруженого духовного життя. У творах Г. Гордасевич, О. Забужко, С. Йовенко, С. Майданської, Н. Тубальцевої постає тип жінки, схильної до формулювання власної життєвої філософії, близької до екзистенціальної зверненістю до антропологічної морально-етичної проблематики, закоріненістю в унікальний життєвий досвід.

Філософська рефлексія героїні над смыслом життя виражається в «...постійному дискурсі, внутрішньому діалозі, протягом якого людина ніби звиряє свою ідею, внутрішньо заданий план, проект, з тим, яким він є в емпіричному життєвому процесі» [7, 73]. Напружений духовний пошук, складність внутрішнього світу героїні і її стосунків з оточуючим світом як сутнісна риса концепції особистості жінки розкриваються в жіночій прозі через посилення ролі полеміки як характеристичного й композиційного прийому, полемічної спрямованості творів узагалі. Композиції творів жіночої прози властиві численні діалоги-дискусії як між персонажами, так і внутрішні діалоги героїні з собою («Юлія», «Жінка у зоні» С. Йовенко, «Інопланетянка», «Польові дослідження з українського сексу» О. Забужко та ін.). Полемічність подекуди спрямовує твір на широкий культурний контекст. На рівні поетики вона проявляється в публіцистичних елементах, посиленій патетичності, часом іронічності жіночої прози.

Письменниці 90-х років зображують тип жінки-правдошукачки із загостреним переживанням несправедливості (особливо стосовно сексизму): це Інна з повісті С. Йовенко «Жінка у зоні», Слава і Тамара Вельонна з романів Т. Зарівної «Каміння, що росте крізь нас» і «Солом'яний вирій» відповідно. Гордість і гідність трактуються в жіночій прозі як прояви сильної особистості, здатної протистояти обставинам (загальній продажності, невлаштованому побуту тощо), не втрачаючи власного обличчя. Концепція «сильної жінки» розкривалася в розвитку художнього конфлікту двох рівних духом особистостей. Часто письменниці показували зіткнення сильної жінки і сильного чоловіка, наголошуючи на гендерній різниці у сприйманні ними одне одного: якщо героїня мріє про рівного їй партнера, то він не терпить біля себе жінку-«переможницю», боїться суперництва з нею, намагається зламати, принизити кохану (Оксана і Микола у романі «Польові дослідження з українського сексу» О. Забужко, Тамара Вельонна і Семань у романі Т. Зарівної «Солом'яний вирій», Надія й Ігор у романі «Визига по-тмутороканськи» Н. Тубальцевої). Це істотно модернізувало конфлікт, порівняно із типовим для жіночих творів межі XIX–XX століть, де жіноча сила вияскравлювалася на тлі чоловічої слабкості. Однак і стара модель протистояння («сильна жінка – слабкий чоловік») також мала місце у творах авторок: Юлія і Марко в повісті «Юлія» С. Йовенко, Анна і Даніель у романі «Землетрус» С. Майданської.

Конфлікт двох сильних характерів у сучасній жіночій прозі не завжди розгортався як «боротьба статей»: часом зустрічалася й модель конфлікту двох жінок (Юлія і Жанна в повісті «Юлія» С. Йовенко, Дарка і Ленця та Ганна і Олена в повістях О. Забужко «Дівчатка» і «Казка про калинову сопілку» відповідно). Хоча й

у цьому випадку письменниці не оминули гендерної проблематики, «зіштовхуючи» між собою різні типи жіночої поведінки: емансипована героїня і «патріархальна жінка», «жінка-лялечка», яка прийняла «правила гри» у чоловічому світі, не опираючись йому.

Значна роль у художньому вираженні концепції «сильної героїні» відводилася реінтерпретації міфологічних сюжетів, мотивів і образів. У творах письменниць кінця XIX – початку XX століття, зокрема Лесі Українки, частіше йшлося про художнє відтворення особистості «забутої тіні», тобто жінки, незаслужено викресленої з історії культури через переважаючу увагу до сильного чоловіка – її пари.

Сучасна жіноча проза не стільки звертається до жінок-«забутих тіней», скільки міняє місцями традиційно чоловічі й жіночі ролі (так, як це зробила Ольга Кобилянська, інтерпретуючи в «Царівні» виразно мізогіністську ніцшеанську філософію – у ролі «Надлюдини», під якою Ніцше, безумовно, мислив чоловіка, дала тип жінки – Наталки Веркович). Про цікаві можливості такого перепрочитання людської культури міркувала й Кріста Вольф у «Франкфуртських лекціях», писаних під час визрівання її повісті «Кассандра»: «А що, якщо спробувати одного разу у величних зразках світової літератури підставити жінок на місце чоловіків? Ахілл, Геракл, Одиссей, Едіп, Агамемнон, Ісус, король Лір, Фауст, Жюльєн Сорель, Вільгельм Майстер. Жінки як носії діяння, насилля, пізнання? Вони випали з поля зору літератури» [2, 237].

Саме такий прийом плідно використовує у своїй прозі О. Забужко: жінка як Фауст («Інопланетянка», «Польові дослідження з українського сексу»), як Сізіф («Польові дослідження з українського сексу»), жінки в ролях Каїна та Авеля (Ганна-панна й Олена в «Казці про калинову сопілку»). Це задає інший ракурс бачення проблеми, «висвічує» залежний стан жінки в патріархальному світі, адже філософські смисложиттєві питання: зла, буття і небуття, свободи, справедливості – ускладнюються через стать героїнь. Міфологічний підтекст оновлюється, осучаснюється: на думку А. Нямцу, «загальновідомі легендарно-міфологічні ситуації провокують у новому літературному контексті певні морально-психологічні конфлікти, які співзвучні духовним запитам сприймаючої епохи» [8, 42].

Так закладається новий міф про жінку як нового універсального «культурного героя» з притаманною йому життєвою активністю, особливо відчутний у романі О. Забужко «Польові дослідження з українського сексу». Суттєво, що міфологічні образи засвоюються письменницею не безпосередньо з першоджерела, вони є «підсвіченими» аурую філософської чи літературної рецепції. Образ Фауста у вказаному творі розкрито в дусі філософії О. Шпенглера («Присмерк Європи»), де він є символом європейської людини з властивою їй жадобою безмежного знання. Образ Сізіфа як «абсурдного героя», очевидно, є «цитатою» з праці А. Камю «Міф про Сізіфа. Есе про абсурд». У повісті «Інопланетянка» міфологічна паралель до образу Ради Д. – Кассандра, яка інтерпретується за Лесею Українкою (драма «Кассандра»). Кілька творів сучасної української жіночої прози: повість О. Забужко «Я, Мілена», її ж роман «Польові дослідження з українського сексу» та роман С. Майданської «Землетрус» – трансформують античний міф про лабіринт, ставлячи жінку-Аріадну на місце Тезея, що також виявляє нову роль жінки в чоловічому

світі. Цікавий творчий експеримент гендерного переакцентування традиційного сюжету О. Забужко здійснила в «Казці про калинову сопілку», наклавши старозаповітну легенду про Каїна та Авеля на сюжет народної казки про сестровбивство, так що в ролі біблійних героїв виступили жінки. Подібні художні прийоми дозволяють по-новому поглянути на традиційний міфологічний матеріал, випробувати його можливості в трактуванні гендерної проблематики. Таким чином, міфологія, філософія і художня література стають важливими джерелами відтворення концепції особистості жінки.

Неодновимірність особистості жінки, її «сила-слабкість» у жіночій прозі 90-х знайшла втілення в розвитку специфічних мотивів. Насамперед це мотив самотності жінки в суспільстві, особистих стосунках як людини і як творця, що художньо передається хронотопом замкненого, «скляного» світу героїні (Юлія в однойменній повісті С. Йовенко). Як ознаки слабкості жінки виділені її нездоров'я, соціальна незахищеність і підвладність патріархальному стереотипу пасивної жіночності («Спляча красуня»), що закладений у підсвідомості героїні. У творах О. Забужко, С. Йовенко, С. Майданської, Н. Тубальцевої дано концепцію жінки як роздвоєної особистості, «великої в'язниці» (О. Забужко), в якій співіснують «слабке» і «сильне», «емансиповане» й «патріархальне», «демонічне» й «інфантильне» начала. Художнє вираження «розколотості» особистості героїні, зокрема внутрішнього конфлікту «жіночого духу» і «жіночого тіла», традиційного в літературі з часів Лесі Українки та Ольги Кобилянської, досягається засобами фантастики, «нефантастичної», однак, за своєю природою. По суті, вона є психологічним прийомом, покликаним очуднити згаданий конфлікт, унаочнити його, довести до остаточної межі. Сучасні письменниці приділяють значну увагу художньому осмисленню природи жіночої агресивності, творячи специфічні типи героїнь: «відьма», «вамп», «убивця» (переважно в прозі О. Забужко). Цьому підпорядковане використання образів українського фольклору й народної демонології. Усупереч трактуванню демонізованої жіночності у творах письменників-чоловіків (В. Шевчук, Ю. Тарнавський), жіноча проза наголошує на спровокованості агресивної позиції героїні, а не на її іманентній властивості саме як жінки.

Розгляд вітчизняної жіночої прози 90-х років ХХ століття дає змогу говорити про своєрідну інтерпретацію фемінізму в ній. При ствердженні необхідності жіночої емансипації, у прозі Г. Гордасевич, О. Забужко, Т. Зарівної, С. Йовенко, С. Майданської, Н. Тубальцевої наявне відмежування від фемінізму як політики, радикального фемінізму, спрямованого на «знищення» протилежної статі. У цьому аспекті показовим є образ «наївної» феміністки Донни («Польові дослідження з українського сексу» О. Забужко), який споріднює українську й російську жіночу прозу (зокрема, з оповіданням М. Арбатової «Аборт від нелюба»); або ж образ «самодостатньої» жінки (київська поетеса в повісті С. Йовенко «Жінка у зоні»). Фемінізм, з властивою йому утопічністю, в українській жіночій прозі 90-х років ХХ століття випробовується як певна поведінкова модель. Дискурс творів авторок стосовно фемінізму можна назвати скоріше «антиутопічним», що відповідає ідеям постфемінізму, який критично дивиться на набутки свого попередника, прагне скоригувати його прорахунки, орієнтуючись на сьогодення. Цим зумовлюється й

завважена Н. Зборовською іронія на адресу класичного фемінізму, яка звучить у прозі О. Забужко та інших письменниць.

Ідеалом жінки для сучасних авторок є, вочевидь, не феміністка, а «абсурдна героїня» (перефразуючи А. Камю), жінка-стійка, здатна до опору обставинам. Героїні Г. Гордасевич, О. Забужко, Т. Зарівної, С. Йовенко, С. Майданської, Н. Тубальцевої стверджують високі моральні цінності: любов, материнство, повагу до життя, мудрість, душевну чистоту й відкритість – і спроможні відстоювати їх. Жінка постає як чи не єдиний носій справжніх цінностей у абсурдному бездуховному світі. Частково естетичний ідеал героїнь жіночої прози відтінений інфантильними рисами, оскільки саме дитинство з його чистотою, не затьмареністю життєвим брудом ідеалізується, протиставляється потворному й викривленому дорослому життю. До «ідеального» дитячого стану жінка здатна повернутися, лише пізнавши щастя взаємного й чистого кохання. Жіноча проза насичена пафосом заперечення світу, що нищить високі моральні ідеали жінки, спотворює світлу жіночність.

Багато в чому образ «нової» героїні жіночого письменства зумовлений наявністю її реальних життєвих прототипів, як зазначили В. Агеєва, С. Павличко. Одним з джерел творення концепції особистості жінки сучасними авторками є власний унікальний життєвий досвід останніх. У цьому виток автобіографічності як істотної риси жіночої прози. Суб'єктивізація прози пов'язана з показом героїні «зсередини», ліризацією, що спрямована на розкриття неодноримності, складності психічного життя героїні, виявлення діалектики свідомого й позасвідомого в ньому. Цим продиктовано послаблення зовнішньої сюжетності. Домінування особливого «хронотопу спогаду», ускладнення оповідної структури творів, експресивна функція художньої графіки (курсиву), яка допомагає «заповнити паузи» внутрішнього мовлення героїні, озвучити «голос підсвідомого», а також використання «символіко-міфологічного» (Л. Колобаєва) типу психологізму, орієнтованого не стільки на аналіз, скільки на синтетичне відтворення внутрішнього життя героїні за допомогою умовних форм (міфу, фольклорних образів, фантастики), «сумарно-позначальної» форми психологічного вираження (снів, марень, галюцинацій), – усе це сприяє розкриттю діалектики почуттів.

Драматизм жіночого буття в жіночій прозі 90-х років ХХ століття знайшов синкретичне виявлення в образі жіночої долі, центральному в розв'язанні питання свободи жінки (яке значною мірою визначає сутність концепції особистості). Письменниці наголошували на фатальності жіночого буття, неможливості для жінки вирватися з-під влади долі. Проте зображувався і протест героїні проти фатуму (українського, жіночого), заявлений як «відмова» від конформізму, стоїчне прийняття рокованого, вираженого в дусі ідеї «абсурдного героя» (Сізіфа) А. Камю, або як «мовчання», традиційного для світової жіночої прози. Українські письменниці ствердили необхідність активної життєвої позиції героїні, створюючи тип жінки як носительки вітальної сили, високих духовних цінностей, які протистоять загальному хаосу й руйнації в сучасному світі.

Таким чином, концепція особистості жінки, розкрита в романах і повістях Г. Гордасевич, О. Забужко, Т. Зарівної, С. Йовенко, С. Майданської, Н. Тубальцевої, – це тип «нової героїні», мислячої, освіченої, творчої жінки, емансипованої за духом, з високим почуттям людської гідності. Суттєвою рисою її свідомості є

внутрішня роздвоєність, боротьба між патріархальними стереотипами і емансипаційними прагненнями, між «слабкістю» і «силою». Закономірно сутність такої особистості виражається через особливості поетики жіночої прози: філософічність, інтелектуалізм, полемічну заостреність, автобіографічність, суб'єктивізацію і ліризацію оповіді, реінтерпретацію міфологічного, фольклорного матеріалу, активне використання засобів фантастики. Жіноча проза не лише відтворила істотні риси особистості жінки в їх взаємозв'язках і відношеннях, але й подала повну і багатоаспектну картину буття жінки в сучасному світі, акцентуючи його загальне неблагополуччя. Гендерна проблематика, активно освоювана письменницями, допомогла глибше осмислити драматизм буття жінки в патріархальному світі.

Література:

1. Агєєва В. Жінка в поштовтневій прозі: парад стереотипів // Слово і час. – 1991. – № 6. – С. 23-29.
2. Вольф К. От первого лица: Пер. с нем. / Сост. Е.А.Кацева. – М.: Прогресс, 1991. – 416 с.
3. Забужко О. Інопланетянка: Нефантастична повість // Сучасність. – 1992. – № 8. – С. 7–39.
4. Забужко О. Польові дослідження з українського сексу: Роман. – К.: Згода, 1996. – 142 с.
5. Зборовська Н. Перемога плоті // Критика. – 1998. – № 10. – С. 28-29.
6. Йовенко С. Жінка у зоні: Повість // Вітчизна. – 1996. – № 3 – 4. – С. 5–68.
7. Киселева О.А. Феномен человеческой жизни. – К.: Наукова думка, 1994. – 84 с.
8. Няму А.Е. Поэтика традиционных сюжетов. – Черновцы: Рута, 1999. – 176 с.
9. Ортега-і-Гассет Х. Вибрані твори / Перекл. з іспан. В. Бурггардта, В. Сахна, О. Товстенко. – К.: Основи, 1994. – 420 с.
10. Пушкаренко Т. Горіх без зерня // Слово і час. – 1993. – № 10. – С. 74–77.
11. Ровенская Т.А. Феномен женщины говорящей. Проблемы идентификации женской прозы 80-90-х годов // Женщина и культура. – 1999. – №19. – С. 24-30.
12. Таран Л. Гороскоп на вчора і на завтра. – К.: Рада, 1995. – 247 с.

13. ГЕНДЕРНІ МОДЕЛІ ІДЕНТИФІКАЦІЇ В ПОЕЗІЇ О. ГАЛЕТИ, М. КІЯНОВСЬКОЇ, М. САВКИ

Проблема гендерної ідентичності в українській культурній свідомості загострилась наприкінці ХХ століття внаслідок тотальної ідентифікаційної кризи, яка найбільш послідовно проявилась у літературі кінця 80-х – початку 90-х рр., зумовивши депресивно-істеричний дискурс переважної більшості поетичних текстів цього періоду. Це був час, коли «травмована і, у прямому й переносному сенсі, «перелякана на смерть», наша колоніально недоросла колективна свідомість» [5, 97] мусила черговий раз терміново «доростати» до нових умов існування [3]. Ця ситуація «культурного шоку» спровокувала глобальну переоцінку всіх ідентифікаційних орієнтирів – культурних, національних, творчих, особистісних тощо, – певним чином актуалізувавши хрестоматійне (якщо не архетипне) для української свідомості протиставлення «сильної жінки» та «слабкого чоловіка».

На думку Н. Зборовської, таке співвідношення «фемінної чоловічості» та «маскулінної жіночості» для української культури є цілком органічним і

закономірним. Окрім того, дослідниця висловила припущення, що «неструктурованість українства в сучасному світі разом з особливим характером гендерного співвідношення та іншими проявами фемінних феноменів дає підстави гіпотетично говорити про Україну як загублену в віках «terra feminarum» [8, 149]. Очевидно, саме ця особливість культури, за Н. Зборовською, зумовлює специфічну «м'якість» українського фемінізму: український фемінізм ... має особливе забарвлення, яке від початку виключило характерну для світового фемінізму ідею «війни» між статями» [8, 150].

Натомість інша сучасна дослідниця, О. Забужко, в одному зі своїх есе прикро зауважила, що українська жіноча література протягом усього свого існування внаслідок певних соціокультурних факторів розвитку України носила переважно маскуліний характер, тобто ґрунтувалася насамперед на принципах волі, мужності та громадянського обов'язку [8]. І яскравий тому приклад – творчість «чи не єдиного в українській літературі чоловіка» – Лесі Українки, а також «другої Лесі Українки» – Ліни Костенко. При цьому О. Забужко категорично проти запропонованої їй ролі «третьої Лесі Українки», оскільки, на її думку, ця роль вимагає нівелювання справжньої сутності жіночої поезії й жіночої душі, тобто жіночності: «...патріархальна культура не приймає власне жіночої сили ні під яким виглядом і готова визнати її за жінкою єдино за умови відчуження жіночості, своєрідної символічної «транссексуальної операції», вислідом якої й постає «одинокий чоловік», тобто вже-не-жінка, а така собі «третьа стать» – Діва – воївниці, безгруда амазонка патріархальних міфологій» [9].

Занепокоєння О. Забужко цілком слушне і зрозуміле, однак наскільки такий «маскулінізований» образ української письменниці, як Діви-воївниці, дійсно характерний для української літератури, є навмисно нав'язуваним фаллоцентричною культурою стереотипом, принаймні сьогодні? Адже безпосередній аналіз текстів сучасних українських письменниць (таких, як Олена Галета, Маріанна Кіяновська, Мар'яна Савка, Ірина Старовойт, Марина Брацило, Світлана Пиркало та ін.) засвідчує наявність виразних маскуліних інтонацій у їхній творчості – а отже, й усвідомлену потребу в них. Недаремно українські дослідники все частіше й частіше говорять про «зростаючу міць продуктивно налаштованого гендерно свідомого літературного дискурсу» [15, 232].

Не спростовуючи жодної з позицій, наразі можемо говорити про певну роздвоєність (або двоїстість) української жінки, ідентичність якої формується на основі двох культурних моделей водночас – маскулінізованої Діви-воївниці (амазонки) та фемінної Берегині/дружини/матері. Ці моделі часто поєднуються в архетипному образі «femina fatale» – загадкової, незбагненої, мінливої жіночої природи, сильної, коли це необхідно, і слабкої, коли це можливо.

У цьому плані досить показовою є жіноча поезія 90-х років ХХ ст., яка презентує практично весь спектр ідентифікаційних моделей сучасної жінки, актуальних для української реальності. Творчість трьох сучасних українських поеток О. Галети, М. Кіяновської та М. Савки досить виразно ілюструє пошуки гендерних співвідношень за нових культурно-історичних умов розвитку через одночасну актуалізацію елементів фемінної та маскуліної ідентичності.

Відомо, що в гендерних дослідженнях поняття жіночого й чоловічого (як фемінного й маскулінного) розглядаються окремо від статевої приналежності, репрезентуючи певні соціопсихологічні типи світосприйняття та самовираження, лише традиційно співвідносні з фізіологічною статтю [11]. Тому фемінні й маскулінні ролі, репрезентовані в певній культурі, стають свого роду ідентифікаційними маркерами, що актуалізуються відповідно до потреб особистості або цілої культури в тих чи інших способах самовираження. При цьому фемінність співвідноситься з інтровертивністю, пасивністю й залежністю, а маскуліність – із екстравертивністю, активністю, незалежністю, самодостатністю тощо [9, 381, 389]. У художніх текстах це розмежування проявляється насамперед на мовному рівні, внаслідок чого маскулічне мовлення характеризується «агресивністю, стислістю і передачею почуття переваги», тоді як фемінне мовлення відрізняє «м'якість, поступливість і емоційність» [12]. Крім того, згідно з дослідженнями в галузі гендерної лінгвістики, «жіноча мова реалізується через конкретні лінгвістичні засоби: оцінні слова й модальні дієслова; спостерігається перевага окличних, спонукальних і питальних речень – у порівнянні з чоловічою мовою, насиченою стверджувальними висловами» [4, 345]. На наш погляд, ці теоретичні позиції досить чітко увиразнюють ідентифікаційні процеси, які визначають розвиток української жіночої літератури протягом двох останніх десятиріч і проявляються, зокрема, у творчості згаданих письменниць.

Отже, як ми вже зазначили вище, елементи маскулінного та фемінного дискурсу, присутні в поезії О. Галети, М. Кіяновської та М. Савки, виражені досить чітко й послідовно, однак проявляються та співвідносяться по-різному.

Так, перше, що впадає в очі при ознайомленні з творчістю О. Галети та М. Кіяновської, — це активна, а подекуди й досить агресивна позиція ліричного «я» поеток (*«Знову прийдеши сама, знову візьмеш своє. / Вигнеться по спині збатожена борозна»* – О. Галета [1]). Ця активна позиція може співвідноситись як із позитивним творчим началом (*«Мурую сад, де безліч птиць і духів»* – М. Кіяновська [10]; *«Крізь мене зорями сходить небо»* – О. Галета), так і з руйнуванням (*«Я топтатиму вежу слонової кості, повалену вістрями списів»* – М. Кіяновська). При цьому руйнівні тенденції в творах обох поеток переважають, тісно співвідносячись із образом жінки-дияволиці, що таїть у собі небезпеку і смерть (*«Я кохана твоя, я звиваюся, наче змія»*, *«Надривний мій голос безжальний, як струм електричний»* – М. Кіяновська; *«Нині — жінка, а завтра — вершниця, / Осінь не любить ділити здобичі»* – О. Галета).

Досить характерною є також і символіка образів, які постійно зустрічаються в поезії О. Галети та М. Кіяновської. Це, насамперед, образ коней – символу волі, витривалості й благородного геройства; образ дороги та пов'язаного з ним мотиву мандрів: *«Все відміряно нам наперед – трохи шалу і крил. / Трохи кінського поту, що пахне шляхами і домом»* (М. Кіяновська); а також тема битви чи поєдинку з ворогом (*«Цькують і рятують, і гинуть із нами ординці / В плямистій пожезжі, і плачуть над ними орл»* – М. Кіяновська; *«Наполохані птахи зриваються з наших плечей, / Прочувуючи иторм у приспінних ритмах тамтамів»* – О. Галета). Тема війни (битви) при цьому найчастіше поєднується з мотивом героїчної смерті, що набуває романтичного забарвлення: *«А ми струнки. І гаснем на*

бруківці» (М. Кіяновська); *«Ти не чекала найважчого вироку – втрати смерті»* (О. Галета).

Позиція М. Савки принципово інакша – її лірична героїня причетна до агресивної символіки битви, крові, смерті, але швидше як свідок, а не учасник активних змагань (*«І проступають в сонячній ясі І я, і кінь, якого я не пасла»* [14]). Відтак, маємо відсторонений, ретроспективний погляд на окремі фрагменти буття, коли «за кожним словом – жест, за кожним жестом – малюнок на камені, самопороджений і тільки явлений автором» [14, 81]. Те саме стосується й мотиву смерті (загалом знакового для поезії «покоління 90-х»), який відрізняє художній світ письменниці. На відміну від романтичної героїзованої смерті в О. Галети та М. Кіяновської, для М. Савки смерть – це лише завершення *чийогось* земного шляху, крапка, зупинка руху, до якої героїня-наратор причетна опосередковано, як свідок. Вона лише фіксує враження, відчуття, осягнення того, що відбувається або не відбувається навколо (не даремно і збірка М. Савки – це «Малюнки на камені», закарбовані миті життя).

На думку М. Кіяновської, більшість віршів М. Савки ґрунтується на «пригадуванні, яке стає майже тотожним називанню» [14, 82] і зумовлює медитативність та «неминучу відстороненість автора, його нетутешність, «поза часовість» його слова» [14, 83]. Таким чином, складається враження не-присутності, ефемерності самої героїні (*«Зліпи собі із марева жону, / Таку, із сяйвом місячним, спрозорену»* – М. Савка). Навіть тілесність як фізичне осягнення світу в М. Савки досить ефемерне – переважно це застигли лінії (*«Наші тіла досконалі у плетиві ліній / Довгих зап'ясть, артистичних пальців, грудей»*) та потойбічний холод (*«Холодно, майже боляче. / Сонно мені, сліпо, / "І світ, наче келія, тиха, глуха, холодна»*). І хоча, на думку дослідників, «ініціація жінки відбувається через вплив на її тіло...» [4, 339], найбільш тісно пов'язаний із тілесністю мотив кохання в поезії М. Савки також набуває серафічних ознак: *«Люблю тебе ніжно і якимось позачасово»*. Стосунки героїв розгортаються в умовному просторі, як два паралельних існування, які практично не перетинаються: *«Там, де нема ще мене, де недільні хорали / Помахом крил / переносять проміння дзвінке, / Твій білосніжний вінець закотився до зали / По білосніжній доріжці крізь сяйво хистке / Ти проминаєш»*. Тобто замість реального фізичного (тілесного) існування маємо фіксовані передчуття та відчуття героїні, що більше властиве фемінному світосприйняттю.

Натомість у поезії М. Кіяновської та О. Галети тема кохання стає яскравим аспектом вияву маскулінності. Так, у творах М. Кіяновської кохання, точніше його дискурс, має переважно прямолінійний, жорсткий характер. Це завжди двобій, протистояння двох рівновеликих і тому несполучуваних світів: *«Та любов, як тарпан Тільки іскрами креше душа, / До мовчання готова, неначе до смерті в двобої»*. Так само, як і в ставленні до життя, у коханні героїня обирає активну позицію, стаючи водночас і позовником, і суддею власної долі. Пасивну роль виконує швидше її обранець: *«Я вестиму тебе довго пальцями берегом моря»*. Внаслідок такої активності кохання може набувати агресивної спрямованості: *«Бумерангами свідчень я катую тебе»* – стаючи джерелом самоутвердження й самореалізації героїні.

У поезії О. Галети кохання теж набуває агресивного спрямування, особливо якщо воно нещасливе: *«А буває ж, кохання — змій, / Бережись, я іду. Я — ворог»*. Як і в Кіяновської, воно перетворюється на жорстокий двобій, який може закінчитися або поразкою і подальшою помстою, або ж підкоренням супротивника — за законами війни: *«А я ж така — люблю кохати натще / Під два короткі постріли зиниць»*. Кохання не несе насолоди, це швидше випробування долі і своєї здатності цій долі протистояти (*«Словом кладеш табу сказано так — і все, / Звук забиваєш у вірша, ніби у дошку цвях»*). Крім того, в О. Галети тема кохання споріднюється з загальним владно-іронічним спрямуванням її поезії, і тоді коханий ризикує перетворитися на жертву жіночої пристрасності:

«Утікаєш наївно босий / По стерні моїх рук, Аттило, / Залишаєш слідами силу / На моїх перелітних косах».

При цьому, як і в Маріанни Кіяновської, останнє слово лишається за ліричною героїнею — вона сама вирішує свою долю і визначає власні межі (*«Обрано стук коліс — сама собі камертон»*).

Маскулінний характер поетичного світосприйняття обох письменниць підсилюється також і тим, що вони намагаються ідентифікуватися з власне чоловічими образами, пишучи від імені чоловіка (наприклад, у збірці М. Кіяновської *«Міфотворення»* є три таких вірші) або стаючи нарівні з ним (*«Ми, як рідні брати»* — М. Кіяновська; *«Ти сміялася Дико й гордо. / І долала напір дороги»* — О. Галета). За свідченням О. Галети, це «текст, у якому жінка промовляє до себе устами чоловіка і бачить себе його очима (а не в його очах). Авторка говорить замість чоловічого голосу, тобто те, що чоловік повинен був би сказати жінці і що вона насправді готова від нього почути» [2, 93]. У цьому контексті можемо говорити й про мотив братерства як причетності до кола обраних, — пілігримів, воїнів, неофітів, — серед яких героїня почувається рівною серед рівних і, таким чином, віднаходить свою соціокультурну ідентичність (*«Ми нашу віру неофітську розділимо по-братськи, навпіл»* — Кіяновська).

У поетичному доробку М. Савки мотив братерства також присутній, але він урівноважується мотивом сестринства як духовної спорідненості, тотожної братерству: *«... встають дві зорі — дві сестри — дві черниці / Понад вежею. Понад твоєю межею...»*. — і, крім того, виступає певною абстрактною категорією, а не реально пережитим досвідом. Адже, якщо, наприклад, у М. Кіяновської брат — це частина світу самої героїні (про що свідчать відповідні займенники — «ми» або «я» і «ти»), то у М. Савки брати або сестри — це інший зовнішній світ (відповідно, присутні займенники «ви» та «вони»). Дистанція між ліричною героїнею та світом, який вона споглядає, підсилюється в поезії М. Савки християнськими образами монастиря, келії, каплиці, німбу, розп'яття як певних символічних маркерів, які відділяють духовний буттєвий вимір від фізичного, буденного життя (*«Чекаємо на ніч, як на орду. / І молимося»*). Подібну функцію виконує й мотив мандрів як подорожі/пошуку/утечі, який у М. Савки набуває ознак безперервного руху чужою землею (*«Дороги. Курява. Плащі / Тяжкі від вітру. Йдуть обози»*), який, знову ж таки, пасивно споглядається і фіксується героїнею.

Специфіка гендерної ідентифікації в поезії О. Галети, М. Кіяновської та М. Савки проявляється також і через діалогічність дискурсу, тобто адресованість

тексту певному, часто ефемерному, розмовнику-чоловікові (найчастіше адресатом є коханий, воїн, паломник, янгол або месія – семантичний ряд досить показовий). При цьому займенник «ти» у творах О. Галети та М. Кіяновської відчутно переважає порівняно із займенником «я». Згідно з гендерними дослідженнями, ця особливість мовлення «про когось» і «через когось» властива радше жіночому / фемінному світосприйняттю, оскільки чоловіки найчастіше говорять про себе самих. Отже, попри виразну маскулінну спрямованість текстів О. Галети та М. Кіяновської, можемо також говорити й про фемінність їхнього світосприйняття.

Показово, що загалом у поезії О. Галети та М. Кіяновської дійсно присутнє чітке усвідомлення себе саме як жінки, і навіть підкреслення своєї жіночої сутності (*«Изглад мого волосся розриває сорочку тіла»* – О. Галета; *«я ж бо жінка (набухла, порепана, тепла)»* – М. Кіяновська. Однак саме таке підкреслення й змушує задуматись над органічністю (*«Я освідчусь тобі, бо насправді мене немає»*) і далі: *«Я тавром залишаю тебе на своєму тілі»* – М. Кіяновська). Наприклад, О. Галета, аналізуючи вірші Кіяновської, наголошує, що «буття Маріанниного Я підкреслено жіноче», але відразу ж зауважує, що вона існує «словом, через слово, крізь слово», і сам «світ довкола її я – словесний» [2, 82], тобто насправді йдеться про елемент чоловічої ідентифікації зі світом через Логос.

Натомість у поезії М. Савки діалог часто стає способом відмежувати себе (свої переживання, враження, спогади) від зовнішнього, опредмеченого світу, а не реалізуватись у ньому: *«Я не віддам тобі цю мить. / Ти маєш все в твердій правici. / Для тебе замки і пивниці. / І зброя золотом горить /...Я не віддам тобі цих сліз...»*). Узагалі відстороненість від світу (сказати б, певна «самнамбулічність») спостерігається у творах М. Савки на всіх рівнях – від мовного (обірваність, незавершеність речень (*«А тепер щодо фрески»*), номінативність як послідовне фіксування предметного світу (*«Дороги. Курява. Плаці...»*) та ін..) до символічного (білий колір, вічний сніг, вітер, монотонний рух (*«Ми зачинались зі скрипу коліс, / З мокрого блиску бруківки»*), зупинений час тощо). Але в цій «самнамбулічності» відчувається затята цілеспрямованість – рух у втечу від світу: *«Розмотавши клубок недитячих своїх хотінь, / Я втікаю у ніч по прозорих слідах Шопена»*. Водночас усі зовнішні (зорові) враження, які фіксує героїня, застигають раз і назавжди, чітко окреслені самим процесом називання: *«Каравели відходять. Порожніють порти. / Проминають вітрила. За вікнами осінь»*.

Маріанна Кіяновська пояснює цю особливість стилю М. Савки владою мови: «...Час перестає бути Часом, віддаючи владу Logos'a, сиріч Письма» [14, 81]. І відтак «глибинна жіночість, слабкість, притаманна статі, протистоїть трагічній силі і мужності, що стають домінуючими завдяки прагненню вижити, захистити себе від зовнішньої агресії, зберегти любов» [14, 83]. Або ж навпаки: буття світу: *«Перепочинь, розчинись у мені на хвилину / Ти, в кого очі запалені маревом стегу...»*.

Ця двоїстість світосприйняття найбільш чітко спостерігається в поезії самої М. Кіяновської та О. Галети. Однак, якщо ідентифікація світом відбувається через дискурс влади як героїзованої агресії, сили та самодостатності), то спектр жіночих ролей, особливо в поезії М. Кіяновської, більш різноманітний: це і чиста

ангелоподібна дівчина («Я чиста, як ангел»), і повія («Вавилонська блудниця, що будує новий Вавилон»), і жертва («Я кохаю тебе, як лиш жертва уміє кохати»), і чаклунка («Спиритичний сеанс. Я тривожна, лукава, непевна»), і смертоносна коханка («Я ріка божевіль. Я навіюю жах»), і архетипна жінка-мати («Закипаю, туга, як глибока криниця») тощо.

У художньому світі О. Галети фемінні автопрезентації не такі насичені, у її поезії швидше натрапляємо на чітке протиставлення маскулінізованого образу «себе-для-світу» та фемінізованого (або ж власне жіночого) «себе-для-себе»: *Пробач, я не символ. / Я жінка. / Я сива. / Ніхто не побачить, / Ніхто не збагне.*

Причому цю внутрішню, справжню сутність неможливо вербалізувати («А я тобі протраскрибую тишу, / Розгорнуту метафору себе»). Тобто можемо припустити, що маскулінізована ідентифікаційна модель у поезії О. Галети стає захисною оболонкою, яка «перекриває» невисловлену фемінну ідентичність.

Цей мотив – неможливості висловити себе як таку – присутній у текстах усіх трьох письменниць («Я боюся бути, бо я не знаю себе, не знаю») – М. Кіяновська; «Герметична відсутність у сутінках власного Я» – О. Галета; «Бережися того, хто тебе у тобі почув» – М. Савка) і свідчить він, очевидно, про глибоку ідентифікаційну кризу, що проявляється, зокрема, і на рівні гендерних співвідношень. Про це свого часу, характеризуючи літературу 90-х рр., писала Соломія Павличко: «...багато хто з цих жінок рішуче відмовляється від традиційних стереотипів закритості і починає говорити правду про людське «я», про себе, про свою, тобто, українську літературу, побачену не крізь призму умоглядної історичної схеми, а крізь призму свого особистого життєвого, навіть інтимного досвіду. На мою думку, саме в цьому русі до себе, до «я» і полягає головний злам, що відбувся в українській літературі в 90-х роках» [13, 183].

Отже, підсумовуючи все сказане вище, можна вирізнити основні гендерні ідентифікації, представлені в поезії О. Галети, М. Кіяновської та М. Савки. Природно, що розгортаються вони між двома полюсами – фемінним/пасивним та маскуліним/активним світосприйняттям. Однак, якщо в поезії О. Галети відчутно переважає маскулінна модель, а в поезії М. Савки – фемінна, то творчість М. Кіяновської засвідчує спробу поєднати обидва елементи в певну гармонійну цілісність. Слушність такого поділу можна, зокрема, проілюструвати самими лише назвами аналізованих у даній роботі збірок. Так, назва збірки О. Галети «Переступ і поступ» свідчить про агресивну позицію як спосіб («переступ») реалізації у світі («поступ»). Для М. Савки творчість – це «Малюнки на камені», а отже пасивна позиція, оскільки, як видно з текстів, лірична героїня виступає не художником, а каменем, на якому буття залишає свої відбитки. М. Кіяновська означає свою поезію як «Міфотворення», прагнучи самотійно витворювати міф зсередини самої себе («...і тіло м'якіше, як віск, / З якого ліпила усесвіт для бджіл і для квітів»).

При цьому, незалежно від переважання тієї чи іншої ідентифікаційної моделі, у текстах і О. Галети, і М. Кіяновської, і М. Савки жіноче начало усвідомлюється як природна, справжня сутність, а чоловіче є швидше наслідком зовнішніх несприятливих обставин життя. Це, так би мовити, «вимушена маскуліність», пов'язана з проблемою виживання (насамперед морального, духовного) і зумовлена нею. Відповідно, найбільш характерні жіночі ідентифікації, актуалізовані в сучасній

українській культурі загалом і представлені у творчості аналізованих авторок зокрема, – це амазонка (Діва-войовниця), жінка-вамп (смертоносна коханка) та ніжна кохана, жіночність якої передбачає наявність серафічного, янголоподібного (а отже, ідеалізованого й позбавленого тілесності) коханця. Очевидно, що всі три варіанти ідентифікації є непродуктивними, оскільки не передбачають гармонійного поєднання фемінного та маскулінного начал як цілісного психічного утворення. Саме тому в українській поезії 90-х рр. ХХ ст. практично відсутнє материнське начало як здатність до творення/відтворення життя. А це, у свою чергу, свідчить про певну «недозрілість» самої культури, яка, поки що, перебуває в стані формування позитивних (продуктивних) моделей ідентифікації, у тому числі й гендерної.

Література:

1. Усі цитати подаються за виданням: Галета О. Переступ і поступ. – Л.: Каменяр, 1998. – 72 с.
2. Галета О. Жіночий текст як тіло і тло: поезія Маріанни Кіяновської // Гендер і культура: Зб. статей. – К.: Факт, 2001. – С. 81–93.
3. Див., наприклад: Зборовська Н. Реальність суб'єктивності та абсолют тексту // Світо-Вид. – 1996. – № 3 (24); Грабовський С. Розгубленість загубленої людини // Література плюс. – 1999. – № 4; Виноградов В. Про поезію 90-х // Молода нація. – 1999. – № 12; Жулинський М.Г. Як вгамувати духовну спрагу, або Пошуки шляхів набуття втраченої Батьківщини // Наукові записки НаУКМА. – Т. 18. – Теорія та історія культури. – 2000; Грабовська І. Україна в пошуках позитивного культурно-антропологічного типу // Сучасність. – 2001. – № 3; Пахльовська О. Українська культура у вимірі «пост»: посткомунізм, постмодернізм, поствандалізм // Сучасність. – 2003. – № 10, тощо.
4. Дороніна Т.О. Гендерний напрямок у літературознавстві: теоретико-методологічні основи та практика інтерпретацій // Гендерний розвиток у суспільстві: (конспекти лекцій). – К.: ПЦ «Фоліант», 2004. – С. 283–351.
5. Забужко О. За що ми любимо Лесю? // Гендерна перспектива. – К.: Факт, 2004. – С. 36–106.
6. Забужко О. Хроніки від Фортінбраса: Вибрана есеїстика 90-х. – К.: Факт, 1999. – 340 с.
7. Забужко О. Une princesse lointaine: Леся Українка як культурно-інтерпретаційна проблема // Гендер і культура: Зб. статей. – К.: Факт, 2001. – С. 4–33.
8. Зборовська Н. Фемінний характер української ментальності (За допомогою літературного дзеркала) // Сучасність. – 2001. – № 7–8. – С. 146–150.
9. Зборовська Н. Психоеаналіз і літературознавство: Посібник. – К.: Академвидав, 2003. – 392 с.
10. Усі цитати подаються за виданням: Кіяновська М. Міфотворення. – К.: Смолоскип, 2000. – 108 с.
11. Основи теорії гендеру: Навчальний посібник. – К.: „К.І.С.”, 2004. – 536 с.
12. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. – К.: Либідь, 1999. – 447 с.
13. Павличко С. Фемінізм. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. – 322 с.
14. Усі цитати подаються за виданням: Савка М. Малюнки на камені. – К.: Смолоскип, 1998. – 90 с.
15. Чернецький В. Протистоячи травмам: гендерно та національно маркована тілесність як наратив та видовище у сучасному українському письменстві // Гендерна перспектива. – К.: Факт, 2004. – С. 218–233.

14. ЗБІРКИ ЖІНОЧОЇ ПРОЗИ В ПОСТРАДЯНСЬКІЙ РОСІЙСЬКІЙ КУЛЬТУРІ (ДО ПРОБЛЕМИ ЛЕГІТИМАЦІЇ ЖІНОЧОГО ТЕКСТУ)

Поява збірників жіночої прози наприкінці 80-х – на початку 90-х років минулого століття ознаменувала становлення жіночої прози як соціокультурного феномену пострадянського часу й літературно-критичне, а потому і власне літературознавче осмислення/обґрунтування проблеми жіночого тексту на пострадянському просторі. Розмову про збірники ми почнемо із спостережень над найближчим родичем таких видань – тематичними випусками популярних альманахів та «підсиленими» жіночими іменами (найчастіше березневими) номерами грубих літературних часописів. Так, свій тринадцятий номер за 1994 рік московський альманах «Соло» присвятив оповіданням та поезіям, написаним жінками (серед авторок номеру були, скажімо, «андеграундні» Софія Купріяшина, Єлизавета Лавінська та Юлія Кисіна). Роздуми щодо обраної теми номера – жіночої літератури – редактор журналу Олександр Михайлов почав із звичної для подібних видань есеїстичної маніфестації «від упорядника». Суть цього вельми розлого вступу зводиться до того, що в межах західної культурної парадигми жіноча література вже певний час розглядається як окреме самодостатнє явище, котре вбирає в себе різноманітний масив текстів «від традиційних дамських лав сторі та простодушних історій з провінційного життя до надінтимних настанов як робити любов з чоловіком і фундаментальних досліджень з лесбійської етики» і яке «цілком може вразити уяву» [25, 5]. Така модель легко накладається (чи щонайменш – мала б без проблем відповідати), на думку Михайлова, на актуальний літературний процес Росії середини 90-х років ХХ століття, за підтвердженням чого варто звернутися хоча б до текстів Людмили Петрушевської чи Тетяни Толстої. Натомість у пошуках фундаментальних ознак жіночої літератури редактор «Соло» зазначає: «Читаючи ЖЛ у кращих її зразках, ми бачимо жінку взагалі, певний чудовий образ (...). Тут чарівно відсутній будь-який потяг до істини, до об'єктивної правди. Логіка і мораль – абсолютно порожні звуки для справжньої ЖЛ. А такі лячні слівця, як честь, обов'язок, совість і т. ін. – там просто недоречні. Їх прекрасно замінюють інтонація, смак, любов і інші захопливі речі. Нам ще не доводилося читати ЖЛ, котра дивувала б значущістю та глибиною авторської думки... І це чудово! (...) Також не довелося нам віднайти, читаючи ЖЛ, які-небудь нерозв'язані філософські проблеми. ЖЛ зовсім не прагне до пізнання світу (...), як це властиве прямолінійному чоловічому характеру. Автори ЖЛ з підкупною безпосередністю хочуть самі бути пізнаними. Метафізика у них начисто відсутня, що саме по собі чарівне. Під особистістю, під людським Я, як правило, розуміють тіло, зовнішність, «який я маю вигляд». І цінність «особистості» вимірюється, звичайно, цінністю чоловіка, прихильника, оточення» [25, 4-5]. Риторика цього висловлювання має довгу традицію в історії російської критичної думки, в якій жіноче апріорі позначалося як другорядне, а жіночий текст – як такий, що не претендує на значущість і глибину, адже саме такою є його «дилетантська/епігонська» природа за визначенням [див.: 37]. Поряд із дилетантизмом і епігонством знаходяться й алогічність та аморальність, названі Михайловим як системні ознаки жіночого стилю. Потреба бути визначеними в

поєднанні з неспроможністю до суб'єктності як такої надає жіночому тексту, у розумінні Михайлова (і багатьох його однодумців), непоборних ознак маргінальності, подолання яких недопустиме, бо провокує, по-перше, порушення сталих систем сприйняття та, по-друге, відкидання «особливого статусу» жіночої прози в актуальному літературному процесі (феміністські критики відверто позначають цей «особливий статус» поняттям «героїзація»). І ще раз звернімо увагу на те, що висновки Михайлова мали на меті репрезентацію й актуалізацію жіночого сегменту сучасного російськомовного літпроцесу. З приводу цього виступу в контексті текстів для «жіночого» номера «Соло» німецька дослідниця Регіна Нохейль зауважила: «Пасажі тексту типові і наочно передають атмосферу, в якій чи попри яку творять свої тексти російські письменниці. І навіть, якщо ми припустимо, що Михайлов прагне тут водночас висміяти «священний» канон цінностей класичної чоловічої літератури в дусі постмодерністської модної хвилі, то цей «жарт» все одно здійснюється за рахунок жінок, чие існування робиться лише ареною для дискусій» [28, 56]. Літературно-критична риторика, подібна до михайлівського виступу, за рахунок силового поля «уявленого жіночого» (у межах якого, зокрема, жіночий текст є продуктом і репрезентантом бездуховності, аморальності, пасивної тілесності тощо) фактично ставить ту, що пише, перед необхідністю прийняти чи відкинути історично складену й тому «законну» традицію з її певним уявленням про те, ким (а радше тут: чим) є жінка в культурі.

У 1991 році на сторінках «Літературної газети» точилася дискусія навколо видрукуваного роком раніше збірника жіночої прози «Та, що не пам'ятає зла. Нова жіноча проза». Можна було передбачити, що полеміка з приводу пострадянської жіночої прози, котра щойно заявила про себе, розгорнеться у двох площинах – легітимності поняття «жіноча проза» (тобто: які власне об'єктивні ознаки – формальні, поетичні – дозволяють виділи прозові твори, написані жінкою, в окремий культурний феномен) і правомочності пов'язаних із нею нетрадиційних механізмів канону (простіше кажучи: як визначитися, де є місце жіночої прози у масиві текстів сучасних і класичних). В означених межах проходила вельми емоційна бесіда між російським критиком Павлом Басинським та американською дослідницею Хеленою Гесен. Басинський виступив з рецензією на збірку «Та, що не пам'ятає зла», у якій сформулював чітке неприйняття позиції репресованої групи, на котрому базується інтегруюча ідея «жіночого» збірника. «Скільки себе пам'ятаю, – писав критик, – розмови про «нову прозу» ведуться безкінечно. Кожна наступна генерація прозаїків (...) неминуче оголошує себе «ною». Зрозуміло: так простіше ствердитися. Дискусія довкола так званої «жіночої прози» також виникла не вчора. Нічого дивного, що ці два «ударних» визначення кінець-кінцем стали поруч» [9, 10]. Під цим знаком – простіше ствердитися – і проводить Басинський послідовний аналіз «не просто книжки, а досвіду літературного маніфесту» [9, 10], доходячи висновку про те, що міркувати про становлення «жіночої прози як колективного Я» [9, 10] не доречно, хоча представленим у книжці текстам і притаманна певна художньо-естетична специфіка. За визначенням російського критика, такою стає поєднання екзотеричності (тут: прагнення до таємничого) та антитемологічності (тут:

відкидання метафізичних проблем, бездуховність) творів, а отже, авторки, що позиціонували комплекс своїх текстів як цілісний художній феномен «вчинили «нескромно» [9, 10], оголосивши в сучасній літературі таку собі нову величину, відповідати за істинний масштаб якої «належить тільки їм самим» [9, 10]. Знаковим є те, що схему літературної традиції Басинський будує «у негативі» по відношенню до «прогресистської» концепції авторок збірника. Так, – погоджується критик, – жінка одстоює своє право на самовираження, а між тим, «починаючи з Гомера» [9, 10], вона є об'єктом художньої авторської рецепції і має тим задовольнитися; тому, – наголошує Басинський, – ми маємо історично сформовану систему культурних цінностей, зруйнувати які «тим, хто не пам'ятає зла» не під силу. Окрім того, саме ця декларація дозволяє опонентці Басинського – Гессен – почати розмову про пострадянську жіночу прозу з розмірковувань про шовінізм (зокрема чоловічий) як про риторичний прийом (пост)радянської критики та скласти свій «негатив» літературної спадковості жіночого тексту новітнього часу: «У масовій свідомості поняття «жіноча проза» автоматично прив'язане до якогось знаку, до одіозних імен Чарської і Вербицької» [17, 11]. Гессен, так само, як і Басинському, легко визначитися, чим не є жіноча проза, ніж з'ясувати властивості цього явища. Натомість американська дослідниця протиставляє «одіозним іменам» і «чоловічому шовінізму» зумовлену переломною соціальною реальністю, реалістичну за свою природою жіночу прозу, котра «заявила про себе і відстоює себе як напрямок» [17, 11]. Отже, у цьому літературно-критичному діалозі наявне послідовне зіткнення, якщо скористуватися радянської риторикою, завдань «соціального замовлення»: чи йдеться про активізацію груп авторів раніше не представлених або дискримінованих в актуальному літературному процесі, чи про ідею становлення (жіночої прози як) художньо-естетичного феномену як легітимного явища в межах літературної градації. Простіше кажучи: чи має естетичну цінність жіноча проза, якщо звернути увагу на «заохочувальний» характер її перших кроків на літературній арені кінця ХХ століття? (запитусь Басинський); чи головне бути початим у будь-який спосіб? (стверджує Гессен).

Починаючи з 1989, у Росії одна за одною виходять збірки жіночої прози: «Жіноча логіка» (Москва, 1989), «Та, що не пам'ятає зла. Нова жіноча проза» (Москва, 1990), «Марія» (Петрозаводськ, 1990), «Чистеньке життя. Молода жіноча проза» (Москва, 1990), «Нові амазонки» (Москва, 1991), «Абсинентки. Колективна збірка жіночої прози» (Москва, 1991), «Жінка, котра вміла літати. Проза російський і фінських письменниць» (Петрозаводськ, 1993), «Glas очами жінки» (Москва, 1993), «Чого хоче жінка... Збірник жіночих оповідань» (Москва, 1993) і дещо осторонь (з оглядкою на місце – у першому випадку – і рік видання) «Руська душа. Поезії та проза сучасних письменниць російської провінції» (Wilhemshorst, 1995) та «Бризки шампанського. Нова жіноча проза» (Москва, 2002). Більшість з цих видань супроводжували маніфести і програмні виступи, що мали на меті визначити естетичну й, переважно, ідеологічну позицію авторських колективів і окреслити означити нові культурно-методологічні принципи підходу до аналізу (жіночого) твору. Якщо ми говоримо про літературний проект (а цієї категорією доводиться послуговуватися в розмові про збірки жіночої пострадянської прози), то виходимо із визначення останнього як певного прагматичного комплексу,

грунтованого на чітко визначеній авторській стратегії і свідомо скерованого на певну цільову групу (а отже, йдеться і про специфічні видавничі стратегії, і про впізнавані письменницькі іміджі і про набір відповідних «поза літературних» репрезентацій тощо). Численність колективних видань жіночої прози і специфіка підбору текстів до подібних збірок, що мусили репрезентувати не тільки присутність жінки у літературі, але й характерні жіночі практики як об'єкт художнього дослідження, засвідчує нагальну потребу в культурі періоду зламу і переосмислення буття демонстрації поглядів феноменологічного Іншого (яким традиційно у фаллоцентричній культурі є жінка) – з одного боку, та озвучені на потреби книжкового ринку – з іншого. «Переходячи до прози сучасників письменниць, зазначимо, – пише, аналізуючи видавничі стратегії щодо російської жіночої літератури кінця 90-х фемінолог Олена Трофимова, – на сьогодні ситуацію визначають не тільки ідеологічні, політичні чи морально-психологічні обставини, але й зростаюча диверсифікація літературного та книжкового ринку» [34, 147]. Між тим, відзначимо, що йдеться переважно про видання некомерційні, часто «грантові» та середньо – і малотиражні (найбільший тираж у ще радянського «Чистенького життя» (100 тис.), а показовий – 5 тис. – післядефолтівського видання «Бризок шампанського»). Тепер, коли минуло півтора десятка років, більшість з цих книжок стали бібліографічною рідкістю. На початку – у середині 90-х років XX століття, вони буди розраховані насамперед на професійного/зацікавленого читача. «Будемо чесними, – згадує у 2000 році російський культуролог Володимир Іваницький, – то була крапля в морі. Публіка нічого не відчула, критиків змусив задуматися такий стан, коли жінка кричить голосно, але не чути її у двоєдушному хорі політики і словесності» [21, 154]. Проте, поява цих книжок спровокувала хвилю аналітичних розборів, книжкових оглядів і розмов, кількість і значимість яких дозволяє говорити про початковий етап наукової легітимації¹⁹ поняття «жіноча проза» у сучасному російському літературознавстві. Було створено прецедент, завдяки якому категорію «жіноча» по відношенню до художнього тексту було перенесено з розряду оціночних висловлювань у галузь методологічного осмислення соціокультурного феномену жіночих культурних практик. Найбільш показовими були літературно-критичні виступи 90-х років XX століття Н. Габріелян [13; 14; 15; 16], М. Абашевої [5], О. Трофимової [34; 35; 36], Е. Щеглової [41], Н. Ажгіхіної [6], О. Славнікової [32; 33], М. Арбатової [7; 8]. Вагомим показником успішності серії «жіночих» збірок став обговорюваний широким загалом механізм канону, по допомогу до якого зверталися авторські колективи жінок-письменниць (ішлося про позитивну дискримінацію (певну систему квот) для дискримінованих авторів). Щодо літературної жіночої творчості говорилося про заповнення лакун у історії жіночих національних літератур: видання раніше не друкованих текстів, перевидання

¹⁹ Наукова легітимація є процесом, завдяки якому і через який «законотворець», котрий має справу з науковим процесом, отримує певні повноваження, аби висувати умови, що визначають порядок включення будь-якого твердження в «підпорядкований» йому дискурс [див.: 4].

забутих творів, їхнє дослідження й інтерпретації. «Сам час потребує жінку, котра пише і творить: доказ – це те, що нас так багато, що йдемо ми групою, не нарізно» [12, 85], – пише Світлана Василенко, одна з учасниць феміністичної літературної групи «Нові амазонки» (під егідою якої було сформовано збірки «Та, що не пам'ятає зла» та власне «Нові амазонки»). «Легше пробиватися групою», – так авторки означають провідний мотив усіх без винятку видатних проектів жіночої прози початку 90-х років ХХ століття. Такий підхід обумовлює специфічну структуру збірок, котрі включали твори вже відомих на час видання письменниць (Людмили Петрушевської, Тетяни Толстої, Валерії Нарбікової), тексти призабутих пізніх радянських авторок (Лариси Танєєвої, Ніни Іскринко, Світлани Василенко) або ще невідомих молодих письменниць (Ірини Полянської чи Марини Палей). Звідси й акцентована значущість не стільки змісту кожного окремого твору, скільки порядку та мотивації їхнього відбору і виправданості «редакторського» втручання в композицію збірника тощо.

Зупинимося детальніше на концептуальних – у тому числі й у плані видавничих стратегій – збірниках. Адже, немало з названих книжок є не більше, ніж вільний підбір творів різного художнього рівня, написаних жінками пострадянської доби (як то було з «Жіночою логікою» чи «Очима жінок»).

Своєю назвою збірка «Та, що не пам'ятає зла» завдячує натуралістичній повісті Олени Тарасової «Та, що не пам'ятає зла» – монологічна розповідь про жінку-інваліда: спотворена хворобою жінка готується наодинці святкувати свій день народження і згадує своє життя, сенс якого – поступова зневіра в собі й ненависть до оточуючих. «І цією жінкою буду я. Я – тащонепам'ятаєзла» – таким є рефрен й іктовий момент цього твору. Показово, що саме цей твір з усіх, що увійшли до збірки, зумовив появу численних нерозумінь і нарікань у літературній критиці кінця 90-х. Так, власне повість Тарасової стає каменем спотикання в згадуваній дискусії у «Літературній газеті» у 1991 році. Тут варто звернути увагу на назву статті Басинського «Ті, що забули добро», що обіграє і знижує назву й повісті, і збірки в цілому. Характерологічну ознаку жіночої прози – антиметафізичну риторичку – критик саме і «виводить» з тематичного навантаження «заголовкової» повісті збірника. Йдеться про відсутність у письменниці Тарасової та її героїні будь-яких моральних орієнтирів «нормальної» людини, і відповідно, – не менше як про «репродукцію» патології як норми. «Мій знайомий, прочитавши Тарасову, відверто вигукнув: «Таке не можна друкувати!», – наголошує Басинський. – І я з ним згодний. (...) Жіноча душа наодинці із собою – це галузь абсурду. Чи психіатрії» [9, 10]. Роздуми відроздленої героїні «Тієї, що не пам'ятає зла» про ізоморфність потворності душі та тіла дозволяють критикові обтрушувати «чорнушність» (тобто відвертий натуралізм зображення, агресивність письма) нової жіночої прози як такої, «що сягає коренем природи жіночої душі», адже «душа завше фізіологічніша за дух» [9, 10]. У відповідь на виступ Басинського, знову ж таки апелюючи до твору Тарасової, санкціонує інтерес до російської жіночої прози Хелена Гессен: «Читати сьогоднішню жіночу прозу непросто – вона незатишна, некомфортна, у ній часто свідомо порушується естетичний канон, аби болісніше дряпнути читача, у ній раптово і повно вичерпалася та гра, кокетування, метеликова легкість, що здавна вважалися її основними якостями»

[17, 11]. З точки зору феміністської літературної критики інтерпретує образ жінки-інваліда літературознавець Ірина Савіна. Роблячи висновок про специфічне ідеологічне наповнення пострадянської жіночої прози (в авторській концепції дослідниці цей атрибут жіночої прози отримує назву «жест подолання»), Савіна пише: «Історію жертвовності зображено як рідкісну за непроглядністю фізіологічну і душевну патологію. Героїня переживає якесь солодійство, такий собі оргазм самопоїдання, самознищення, описуючи свою тілесну потворність і соціальну маргінальність, виключеність зі світу нормальних людей» [31, 64]. Подібні різночитання одного сюжету легко пояснити. Окрім того, вони є передбачуваними, насамперед, авторами збірки. Вони усвідомлюють акцентуацію уваги читача й критика саме на повісті Тарасової як певний епатаж (якщо під епатажем розуміти звільнення від сукупності допустимих реакцій). У бібліографічній довідці, яка починає повість Тарасової, редактори збірки зазначають, що у свій час ця повість, читана на семінарах Літературного інституту, шокувала і слухачів, і викладачів та принесла Тарасовій славу «альтернативного» прозаїка. Отже, шоківий ефект від твору Тарасової був прогнозованим укладачами збірника. Відносно пострадянської літератури інколи використовують описову формулу «література кислотного опіку»: шокуючи та епатуючи читача, автор цією болісною дією прагне «очистити» сприйняття реципієнта від ідеологічного зомбування.

З назвою «Та, що не пам'ятає зла» пов'язана ще одна болюча для жіночих «тематичних» видань проблема, – питання про спадковість і подолання патріархальної, «батьківської» традиції письма. Так, своєю назвою твір завдячує алюзії до шекспірівського «Гамлета»²⁰. Декларуючи роздратування/руйнацію канону і стверджуючи своє право на альтернативний шлях розвитку, авторки збірки в пошуках номінації звертаються до абсолютного центру Великого художнього канону²¹. Як не дивно, тут не йдеться про парадокс; перед нами – закономірний (і вельми дієвий) механізм виробництва репутацій і канонів щодо пострадянської жіночої прози. Як відомо з постструктуралістської концепції французькою філософа Жака Дерріда, будь-яка бінарна опозиція ієрархічна за визначенням (у тому числі опозиції жіноче-чоловіче, пригноблене-домінуюче, традиційне-альтернативне, коли йдеться про реалії та ідеологічні завдання жіночих збірок), тобто маємо певну силову ієрархію, у межах якої один з компонентів опозиції завжди виступає в ролі репресованого. Звернімо увагу і на специфічне графічне оформлення фінальної репліки повісті Тарасової: «Я – тащонепам'ятаєзла».

²⁰ Йдеться про «вертикальний контекст» російськомовних адаптації одного з часто цитованих фрагментів п'єси, а саме про репліки Офелії з першої сцени третього акту «Indeed, my lord, you made me believe so (...). I was the more deceived». Показовий тут є один з дилетантських російських перекладів «Гамлета»: «О, сколько раз обманута была, Я Женщина, не помнящая зла».

²¹ Власне по відношенню до творчості й культурного статусу Шекспіра вибудовує західний канон відомий американський дослідник Гарольд Блум. Він, зокрема, зазначає: «Шекспір і Данте утворюють самий центр канону, бо за всепроникливою гостротою думки, мовленнєвою енергією та силою вигадки не мають собі рівних серед західних письменників. (...) Це і є сила слова. Шекспір і є канон. Він диктує літературі планку висоти й обмежує її» [див.: 10].

Написане разом означувальне і підсилене за допомогою тире суб'єктне «Я» постає викликом смиренню шекспірівської Офелії: для тієї, що пише наприкінці ХХ століття, божевілья чи добровільне підкорення вже не є єдиними формами свободи і набуває ознак свідомої протидії традиціям (патріархатного) домінуючого літературного стилю.

У вступній частині збірки репрезентацію своєї колективної праці (а в цьому випадку йдеться про систему, а не про набір творів) авторки починають зі звичних для російської культури сумнівів у доцільності розрізнення «жіночої» та «чоловічої» літератури, використовуючи ці маркери як оціночні концепти, залучаючи не актуалізовану раніше категорію гендерно чутливого читання: «Чи варто поділяти творчість на чоловічу-жіночу? Чи не краще наслідувати звичну шкалу оцінок погана-добра? На якого читача розрахована (жіноча проза - А.У)?» [26, 3]. Відповідь на питання про доцільність «ті, що не пам'ятають зла» знаходять, по-перше, у визначенні змістовно-стильової специфіки жіночого тексту як агента внутрішнього жіночого досвіду, по-друге, – у побудові певної репрезентації неперервної (!) традиції жіночої літератури (у тому числі і її національного компоненту) та послідовному «вписуванні» своїх творів у цей культурний контекст.

У першому випадку маємо маніфестаційне ствердження жіночої прози як естетичного феномену в дусі сепаратистського фемінізму: «Жіноча проза є, оскільки є світ жінки, відмінний від світу чоловіка. Ми зовсім не маємо наміру зрікатися своєї статі та вибачатися за її «слабкості». Робити це так само безнадійно, як відмовлятися від спадковості, історичного ґрунту чи долі. Свої чесноти мусимо зберігати, хоча і через належність до певної статі (а, можливо, насамперед через неї)» [26, 3]. Цій прокламації авторки збірки підпорядковують власне літературні (тут вірно й жанрові) якості жіночого тексту, і, перш за все, – тематичне його навантаження: «Для жінки замкнене побутове коло, коло Пекла – це ще й коло життя» [26, 3]. Між тим, ставлячи знак рівняння між естетикою художнього твору й ідеєю життєвого досвіду (прийом відомий з часів розквіту соцреалізму), авторам збірки дорікають вузькою проблематикою текстів і добровільно «взятою на себе» роллю маргінала, тоді як саме виходів в «публічну сферу» актуального літературного процесу підпорядковане завдання цього видання (і подібних до нього). Логічним виходом тут постає максимальне розширення категорії жіночого досвіду шляхом граничної її онтологізації, тобто послідовного маркування «жіночого» як самодостатнього ціннісного концепту. Тут авторки збірки спираються, зокрема, на ідею вільного підкорення: як що жінка мусить бути в «побутовому колі», то й писати (а отже, артикулювати і осмислювати його) – її завдання. Так, у передмові «Тієї, що не пам'ятає зла» з'являються «домашні обов'язки, що визначають «коло занять», з котрого не вирватися, та й не треба» [26, 4], як легітимна тематика художнього твору. Висновок автора збірки щодо жіночого досвіду закономірний: «Прощення, посилаючись зверху, приходить до нас через нас самих. У такому сенсі ідея досвіду, обов'язково присутня в тканині думаючої сучасної прози, для нас є суттєвою, проте не першопричиною» [26, 4]. Внутрішній досвід виступає складовою і механізмом самовизначення тієї, що пише.

Ідея життєвого досвіду в маніфесті «Тієї, що не пам'ятає зла» суголосна ідеї «досвіду» художнього (літературній спадкоємності). До збірки ввійшли

прозові твори Валерії Нарбікової, Ірини Полянської, Лариси Танєєвої, Світлани Василенко, Наталі Кореневської, Галини Володіної та інших. У спробах вибудувати неперервну традицію жіночої літератури вельми показовим є «описовий ряд» жіночої прози, що його наводять авторки збірника у вступному слові. Тут імена Жорж Санд, Маргарет Юрсенар, Вірджинії Вульф, Наталі Саррот, Агати Крісті, Євдокії Растопчиної, Сари Толстої, Євдокії Панаєвої, Зінаїди Гіппіус, Ольги Форш, Олександри Панової, Людмили Петрушевської – отже, «ця проза охоплює чималі географічні території, різні соціально-побутові і жанрові сфери» [26, 3]. Очевидно, що шляхом канонізації тексту є оволодіння «поточною» традицією і своєрідне вторгнення в неї. Цей маневр «ті, що не пам'ятають зла» і здійснюють. Зокрема, у подібному – «заохочувальному» – контексті, визначним для ідеологічного профілю книжки стає саморепрезентація авангардної письменниці і драматурга Ніни Садур: «Чому не друкувалася моя проза? Тому, що не можна. Справа ця шкідлива. Я знаю слово «пробитися». Слово «прошарок». Слово «соцреалізм» [26, 216]. Російська дослідниця Тетяна Ровенська не випадково пише про те, що подібні репрезентації авторок мали визначальний характер, «адже жіноча проза була спочатку звернена не на «об'єктивне» (у патріархатному значенні), на мислиме гендерно-мотивоване відтворення навколишнього світу» [30]. У виступі Садур нова жіноча проза «Тієї, що не пам'ятає зла» – антагоніст сталої (реалістичної, безособової, безстатевої) радянської прозової традиції, альтернативи як такої. І, отже, об'єднуючим фактором для авторок збірника виступає не тільки протистояння зовнішній офіційній (тобто кодифікованій у межах Великого канону) культурі, але й демонстрація жіночого як політичного акту. Окрім того, політизація жіночого (і, значить, надання маргінальному культурному явищу всезагального статусу) і є тим способом, у який і за допомогою якого відбувається протистояння «чоловічому офіціозу». Саме, на взаємодії категорій літературної традиції і внутрішнього досвіду, розв'язують авторки «Тієї, що не пам'ятає зла» протиріччя між декларативною інакшістю і новизною/актуальністю російської жіночої прози початку 90-х років XX століття та її «легальним» місцем в узагальненому масиві класичних текстів. Натомість послідовна характеристика «Інша» постає як основа для артикуляції особливої жіночої літературної традиції, а не як причина маргіналізації жіночого тексту в межах загальнокультурної парадигми.

Зрозуміло, що ідеологічна настанова «тих, що не пам'ятають зла» є певним етапом утвердження жіночої культурної альтернативи, тому й не дивує, що запропоновану авторками збірника репрезентативну модель оберуть чимало «жіночих» видань (зокрема «Абстиненти», «Марія», «Очами жінки»). Поміж тим, того ж року, що і «Та, що не пам'ятає зла», у Москві виходить друком збірки «молодої жіночої прози», у якій було реалізовано інший (і в естетичному, і в ідеологічному плані) тип подачі (і, власне, визначення) пострадянської жіночої прози. Ідеться про книжку «Чистеньке життя». До складу збірки увійшли твори вісімнадцяти авторок, серед яких уже звичні для подібних видань імена Ірини Полянської, Світлани Василенко, Лариси Ванєєвої, Ніни Горланової та нові, такі, як Марина Карпова, Тетяна Тайга нова, Марина Кретова (чия соціальна замальовка фейлетонного типу про дівчину-шукачку «красивого життя» на тлі пізньорадянської

руїни дала назву книжці). Виокремлено імена Людмили Петрушевської та Тетяни Толстої, котрі вперше (а у випадку Толстої – і в останнє) «проявилися» в межах гендерно маркованого проекту. Отже, як бачимо, авторські імена збірок «Чистеньке життя» і «Та, що не пам'ятає зла» фактично дублюються. Тим важливішим виявляється принцип відбору текстів і структурування збірки, котрі й надають цим книжкам виняткового, подеколи дискусійного характеру. Наразі варто звернути увагу на розбіжності в біобібліографічних довідках цих двох збірок. Набатнікова, Полянська, Толста, Горланова відповідно до інформації, поданій у «Чистенькому житті» постають успішними, популярними авторами, тоді як мотив замовчування й ігнорування творів усіх без винятку авторок, чия літературна діяльність маркована як жіноча, – постійний елемент репрезентацій «Тієї, що не пам'ятає зла».

Завдання збірки для укладача – не повнота «охоплення імен», а «фіксація явища» [39, 3]. Парадоксальність життєвої стратегії героїні (а саме жінка як головний персонаж визначена укладачами збірки системною ознакою жіночої прози), так само як і парадоксальність життя, мали, за задумом авторок, вплинути на композицію книжки. Певно, йдеться про «рух» тексту збірки від творів, умовно кажучи, широко проблемних до вузько тематичних. Так, відкриває збірку повість, якою свого часу дебютувала Ірина Полянська «Пропоновані обставини» (родина, з якої йде батько, переживає кризу, змальовану очима дитини-підлітка), а фактично завершує напівдокументальна оповідь «Делос» Наталі Суханової про кілька днів з життя пологового будинку. Об'єднуючим (принаймні, тематично) компонентом в концепції збірки постає риторична фігура самодостатності самовизначення жіночого твору. Укладач «Чистенького життя» пише: «Ці твори жінок про самих себе, про свої проблеми, душевні злети, про філософські та моральні пошуки себе в пропонованих обставинах дійсності» [39, 3].

Збірка «Нові амазонки» (як і «Та, що не пам'ятає зла») була надрукована під егідою однойменної літературної групи. Різнить цю книжку від інших подібних, по-перше, те, що до її складу увійшли не лише прозові твори, але й, наприклад, вірші Ніни Іскринко, Евеліни Ракитської, Олени Коцюби та інших, а також драматургія Ніни Садур. Хоча «референтну» групу й у цьому проекті складають жінки-прозаїки (чотирнадцять авторок, серед яких Горланова, Полянська, Вишневецька, Нарбікова, Палей. По-друге, позиціонування авторок збірки по відношенню до концепту «жіноча проза» опосередковане їхньої діяльністю в складі феміністських «Нових амазонок». Але не можна не погодитися із думкою російського літературознавця Т. Ровенської, про те, що у випадку з цією збіркою ми маємо справу не тільки з ідейною програмою нової жіночої прози, але й з цілісним творчо-естетичним маніфестом феміністського толку [29, 32 – 33]. І тут трохи докладніше про саму літературну групу «Нові амазонки».

«Нові амазонки» як творча група сформувалася в 1988 році. До складу її увійшли сім жінок-прозаїків: Лариса Ванєєва, Світлана Василенко, Валерія Нарбікова, Ірина Полянська, Світлана Васильєва, Ніна Горланова, Олена Тарасова, драматург Ніна Садур і поетеса Ніна Іскренко – авторки, котрі в середині – наприкінці 70-х років XX століття знаходилася «у колі» Літературного інституту ім. М. Горького. Французький інтелектуал Машель Сюрія, називаючи причини, які спонукають до творення творчих об'єднань, справедливо називає

фактори зовнішні і суто культурні: «Групуються зазвичай відповідно до двох причин: через політику й через авангардну естетику» [22]. Обидва зазначені фактори актуальні щодо «Нових амазонок». До того ж не варто забувати про психологічний аспект проблеми, а саме: особливу роль групи для досягнення психологічної витримки особистості; для позитивно дискримінаційного завдання «Нових амазонок» цей фактор – один з головних (ми вже згадували його – гуртом пробиватися легше). У маніфесті «амазонок» (ними стали передмови до обох їхніх збірок) визначальною є ідея виживання у ворожих умовах. Не друкують, не помічають, обходять посадами і замовленнями, доручаючи їх менш талановитим авторам-чоловікам, насильно елімінують з «органічного» літературного процесу – таким є «віктимний» пафос самопозиціонування «Нових амазонок», визначення й усвідомлення жінки, що пише в пострадянську добу як певна мінориті-група. Звідси й педальоване учасницями проекту твердження: між нами немає і не може бути конкуренції. Обрана позиція має кілька соціальнокультурних підґрунть. По-перше, йдеться про прокламацію утопічної концепції об'єднуючої жіночої солідарності, котра мусить протистояти антифеміністичній ідеї конкуренції об'єктів. По-друге, якщо звернути увагу на подальшу літературну долю кожної з «амазонок», то стане зрозумілим: на початковому етапі «загального шляху» літературні об'єднання за ознакою статі стали можливими через відсутність певного символічного капіталу, «перерозподіл» якого міг (а з часом так і сталося) спровокувати літературну боротьбу між жінками-прозаїками. Наприкінці 80-х серед жінок, що пишуть, ішлося виключно про стратегії виходу в публічну сферу і надбання легітимного соціокультурного статусу (про стратегії успіху більш-менш відкрито заговорили лише авторки 90-х). І тут склалася дещо двозначна ситуація: з одного боку свою творчу діяльність «Нові амазонки» репрезентували в контексті неперервної традиції жіночої літератури; з іншого – позиціонували своє об'єднання «Нові амазонки» як нульовий меридіан (пост)радянського фемінізму, абсолютну точку відліку російськомовної жіночої літератури. «Коли б не було б ні жіночого руху, ні фемінізму, ні жіночої літератури, – твердять «амазонки», – їх усе одно вигадали б, створили б ми в Росії» [12, 85]. Актуалізується, зокрема, вельми болісна для пострадянського простору тема «особливого фемінізму», тобто чи потребують певних модифікацій західні феміністичні практики, аби відповідати вимогам «загадкової російської душі». Вирішальною для ідеології «Нових амазонок» на цьому етапі стає аналітична категорія кризи, в якнайширшому її розумінні: від «зривів» соціальної інфраструктури до певної адаптивної моделі поведінки суб'єкта. Суголосна ситуації культурної кризи (як летального зіткнення старого і нового) виявляється ідеологія «конечності», а закономірним наслідком такого підходу – акцент на перспективі канонізації (згодом – автоматизації) культурних інновацій. Сама ідея культурної кризи, що є необхідною умовою появи й становлення нового світогляду, набуває в літературній стратегії «Нових амазонок» однозначно феміністичного забарвлення. Найбільш послідовна серед «Нових амазонок» – Світлана Василенко – часто й охоче розповідає історію зі свого дитинства. Під час Карибської кризи дітей військових, що росли в закритому «ядерному» містечку на Волзі, було евакуйовано в степ; серед них була й авторка. Жах тієї переляканої дитини дозволив письменниці зробити пізніше єдиний, на її

погляд, висновок: «Я зрозуміла і запам'ятала: Чоловіки (навіть мій любий тато) знищують світ, жінки його рятують» [12, 89]. Культурна криза пострадянського часу, умови виходу з якої «амазонки» вбачають у консолідації жінок, протиставляється в такий спосіб катастрофі «з чоловічим обличчям» (котра – катастрофа – на відміну від кризи з ланцюговою реакцією «тупикового» розвитку суспільства. Тут насамперед ідеться про подолання не андроцентричної свідомості, тобто про відмову від авторитарної фігури батька, а про відкидання маскулінності як компонента домінантної культури. Ворожий по відношенню до тієї, що пише, світ знаходить у роздумах «Нових амазонок» своє втілення, зокрема, у патернальній і репресивній постаті чоловіка-редактора, котрий добачає в творах жінок виключно їхню невідповідність «правилам гри» Великої літератури (так, усі «амазонки» пригадують брутальні ярлики, що ними наділяли їхні тексти в часи «жіночого мовлення»: від гінекологічної, вічно вагітної прози до бабиних шмарклів-шарварків). Важко не відзначити в подібній авторській стратегії пафос свідомого ідеологічного протесту проти офіційної культури, у тому чи іншому вигляді притаманний пізньорадянській словесності взагалі. Штучність культури попереднього історичного етапу «Нові амазонки» натомість співвідносять із симулятивною природою гендерних ролей, що їх узаконювала ця культура. Фактично щодо маніфесту «Нових амазонок» як творчого об'єднання перед нами розгортається механізм перетворення фемінізму постструктуралістської орієнтації (його ще називають інтелектуальним чи м'яким фемінізмом) на теорію альтернативного культурного і суспільного розвитку, в основу якої покладено ліквідацію насильства як провідного компонента фалократичної культури. Отже, об'єднуючим для «Нових амазонок» є не тільки протистояння зовнішній офіційній культурі, але й репрезентація жіночого як політичного акту. Окрім того, саме політизація жіночого і є тим способом, у який відбувається протистояння «офіціозу» відповідно до ідеологічної позиції «амазонок».

Утім, повернімося безпосередньо до збірки «Нові амазонки». При збереженні стандартного формату книжки всі «видавничі» компоненти збірки (передмова/післямова, групування і рубрикація, біографічні відомості про авторок, художнє оформлення) максимально концептуалізуються. Так, вступне слово до книжки (його авторка – Василенко) є водночас і маніфестом літературної групи, і своєрідним памфлетом на честь певного творчого суб'єкта – Нової Амазонки. А, скажімо, рубрикація творів, згрупованих за жанровою і тематичною ознакою, постає невід'ємною складовою тексту, яка доповнює і розповсюджує означений у вступному слові автопортрет нової жіночої літератури. Як ілюстрації кілька назв таких рубрик: «Апокаліпсис по-амазонськи», «Амазонка не лише мати, але й батько», «Усі ролі виконують амазонки», «Світу – міф», «Амазонці» і таке інше, – усі вони відповідають певним маніфестованим у передмові максимам щодо поведінки «справжньої Амазонки». І чітко означеними є тут два смислових центри – самодостатність та материнство (не стільки народження дитини як таке, скільки сам акт творення). Отже, Нова амазонка – не войовнича, а «гірше навіть – самодостатня»; у минулому в новій амазонки – головним чином перейми. Перейми, перейми, перейми і пологи. Звідси в теперішньому в неї – діти. При цьому, «беручи свій рід від Гармонії й Ареса, амазонка генетично схильна відшукувати гармонію, щось

руйнуючи і щось ламаючи, «та» не вірить у міфи, котрі чує з дитячих років, і тому творить нові (...). Її девіз: світу – міф» [27, 3 – 4]. Материнство набуває тут значення креативності, а отже, саме і є невід’ємною рисою естетичної традиції жіночої творчості. «Войовничість» (та й «самодостатність» плюс показове «гірше навіть») постає категорією чужорідною, це поняття маскулінного ряду. Тим не менш, якраз перенесення і присвоєння цих понять жіночою культурою мусять сформувати альтернативну систему цінностей, котра й репрезентується «Новими амазонками» як фемінна. Механізмами для її втілення натомість виступають де- і реміфологізація нового типу свідомості, у якій полярності класифікуються як єдність. І тут саме час згадати визначення фемінної культури як такої, що поєднує ознаки домінантної і пригнобленої культури: жінки існують в дуалізмі «загальної» та «жіночої» культури [див.: 3]. Однак самодостатність за таких умов, окрім характеристики гаранту особистої незалежності жінки у межах патріархатної культури перебирає риси проблемної внутрішньої ідентифікації жінки. Щодо жіночої літератури на цьому етапі актуалізується категорія «батьківської мови», а власне кажучи, питання про епігонство жіночого твору по відношенню до тексту канонічного (читай: чоловічого). «Нові амазонки» намагаються розв’язати це протиріччя творенням нових міфів. Те культурне явище, котре американка Елейн Моєрс означила ємкою метафорою «підводна течія головного русла» [цит. за: 40, 689], у декреті і в контексті «Нових амазонок» характеризується як єдине можливе – протестне – подолання ситуації «не втілення». Отож, «амазонками не народжуються, однак ними і не стають. Це приходить раптово, це може трапитися з кожною, коли їн’ї і ян’ї, Аніма й Анімус, чоловіче та жіноче, наче дві безпритульні птахи, зненацька заб’ються в груди і виведуть там своїх нащадків. Лець оперившись, воно пориватиметься назовні – амазонками чи іншими текстами» [27, 4]. При подібному розкладі саме образ амазонки найповніше розкриває ідейно-естетичну спрямованість групи (і однойменної збірки), метою якої проголошується подолання «зони мовчання» щодо жіночого і патріархальної культури. Без сумніву, й іронічний тон маніфестації (не включена тут самоіронія на межі самопародії), і неоднозначно конотований у російській культурі образ амазонки (войовничість без агресивності + сексуальність та фертильність + самодостатність, співзвучна неприйняттю іншого) мають прогнозований авторками відтінок епатажу як елементу репрезентації і художнього прийому.

«Часом гендерної цноти» назвала одна з авторок збірки «Жінка, котра уміла літати» період, що передував написанню/укладанню книжки. Петразоводська збірка є унікальною для свого часу і, перш за все, за науковим потенціалом теоретичного осмислення жіночої прози. По-перше, разом із художніми текстами до книжки було включено літературознавчі й культурологічні виступи (Ірини Савкіної, Олени Маркової і Лійзі Хухала). По-друге, до збірки ввійшли прозові твори чотирнадцяти письменниць-росіянок (переважно північного заходу Росії) і проза одинадцяти фінських авторок. Згруповані твори у два великих блоки «Драбина в стіні» (за назвою оповідання Світлани Перту) і «Жінка, котра уміла літати» (так називається твір Картту-Кааріні Суосалмі). У «російській» частині книжки акцент свідомо робиться на авторках невідомих, раніше не друкованих (винятком тут є хіба що імена Горланової, Мустонен і Скворцової). Тоді як «фінська» частина збірки представлена

авторками навіть чи не класичними (у межах національної літератури): Мар'я Леєна Мікола або Анні Сумарі. Отже, комерційним авангардом «Жінки...» виступили, твори перекладні, означивши вихід на ринок і вітчизняних авторів. Окрім того, учасниці цього проекту визначили своє завдання так: сформулювати і проілюструвати особливості жіночого тексту, насамперед, у національній його специфіці. Цьому й мало посприяти зіставлення творів російської і фінської жіночих літератур. Окреслюючи естетичні координати нової жіночої прози, Савіна відзначає, зокрема, і підхід до аналізу жіночого тексту як до системи: «Найцікавіше в жіночій літературі – те, що є тільки в ній і ніде більше: образ жінки, жіночого начала, побачений і відтворений самою жінкою. Коли обирають такий підхід до жіночої прози, то стає можливим не тільки ставити в один ряд твори письменниць, не схожих у своїх жанрово-стилістичних уподобаннях, але й розглядати разом із вітчизняною – прозу перекладну» [18, 393]. Поміж тим, ідея об'єднати твори різномовних/різнонаціональних авторок під одною обкладинкою (і за однією ідеєю) є не лише успішним видавничим актом, але й вельми плідним ходом щодо оформлення так званого феміністичного антиканону. Універсальне жіноче можна уявити, якщо відкинути кордони, культурні й географічні, – пишуть укладачки «Жінки...»: «Спільна книжка прози російських і фінських авторок – та література без кордонів, яка може сьогодні сказати правду про жінку» [18, 430]. У світі подібної інтернаціональної жіночої ініціативи оприявнюється ідея особливої жіночої спільноти, а отже зіставлення творів різнонаціональних авторок у пошуках подібностей, а не розбіжностей – і саме ці два моменти визначають «ідеологічне» навантаження збірки.

Наступна збірка жіночої прози, яка мала певний вплив на актуальний літературний процес пострадянської Росії, пов'язана з конкурсом на краще жіноче оповідання, котрий відбувся в 1992 – 1993 роках під егідою жіночої феміністичної групи «Переродження», часопису «Октябрь» і Колумбійського університету Нью-Йорка. До книжки увійшли твори трьох лауреаток конкурсу (Горланова, Сальнова, Каплінська) та ще тринадцять оповідань, відзначених журі. Збірка була названа «Чого хоче жінка...», що, крім іншого, було алюзією на відомий анекдот (в історичному, а не жанровому визначенні поняття) про нарікання Фрейда на те, що саме на це питання – чого хоче жінка? – він так і не зміг дати відповідь. Не випадково цю ж описову формулу пов'язують з «винайденням істерії» [див.:19]. Натомість показова заміна при номінації книжки традиційного питального знаку на три крапки – «Чого хоче жінка...». Питання знято, але і відповіді на нього не маємо; понад те: вона неможлива. Відкриємо дужки: у такому світлі назва книжки співвідноситься з лаканівською концепцією неконкретного, розмитого «утраченого об'єкту», котрий і є об'єктом жіночого бажання. «Ніщо», яким так прагне володіти жінка, вказує на поліморфний характер жіночого бажання як такого. Утім, вступну частину книжки (за авторством Олени Трофимової) розпочинає ще одне очевидне посилення (щодо назви збірки), а саме на прислів'я «чого хоче жінка – того хоче Бог». Основним бажанням жінки, як і будь-якого мислячого суб'єкта, на думку укладачів книги, є потреба «відбити свої відчуття, переживання, емоції в художній формі, у фарбах, у словах» [38, 5]. Контекст «жіночого бажання» розширено до меж концепту Бога-Слова.

Збірка складається з двох нерівних частин, кожна з яких супроводжує «тематична» передмова: умовно кажучи, жіноче оповідання й така ж умовна феміністична проза. Виокремлення останньої в межах новітньої російської жіночої прози – явище нечасте, тому зупинимось на ньому детальніше. За відсутністю гран-прі другий приз у номінації «феміністична проза» отримало оповідання Ольги Любової «Льоніни сни». Журі привабив образ головної героїні – «жінки, котра долає комплекси меншовартості та ущербності, бере на себе відповідальність за вчинки, створює свій життєвий стиль» [38, 287], за словами головуючої Діани Медман (яка на той час очолювала жіночу групу «Перетворення»). Теоретично, фемінізм «Чого хоче жінка...» обумовлений зламом стереотипів; і, насамперед, зреченням позиції жертвовності, співзвучної в російській культурі з уявленням про жіночність. Саме так визначають наповнення феміністичного твору журі: «Існує ряд вимог суспільства до того, що зараз означає БУТИ ЖІНКОЮ (розрядка авторська – Г.У.). Суспільство жорстко контролює ці вимоги, і навіть для творчої особистості вийти за їхні межі вельми важко. На жаль, більшість представлених на конкурс оповідань містять у собі ці стереотипи. Героїня, як правило, є істотою, котра постійно відновлює ситуацію свого приниження й страждання» [38, 286]. Феміністський текст як певний різновид жіночої прози за таких умов постає як художня практика, спрямована на активне перевлаштування патріархального світоположення. З іншого боку, реально щодо російської жіночої прози 90-х ідеться не більше, ніж про відбиття «смутного почуття незадоволення» [38, 287]. Тим не менш, вичленування з групки гендерно маркованих творів текстів феміністської орієнтації – акт взірцево-показовий: потреба оформити і обґрунтувати розділення прози жіночої і феміністичної вперше в російській культурі отримує формальне втілення. Натомість ідеться про очевидне «випередження» практики теорією. Ще більш очевидна ця нестиковка в передмові до першої частини збірки. Авторка вступного слова зазначає: «Цю збірку в жодному разі не варто розглядати (...) як декларацію певної літературної генерації (...). Зв'язок представлених у збірці творів криється в екзистенційній, підсвідомій і емоційній сфері їхніх авторів, тобто в тій галузі, де тільки і можна шукати аргументи в суперечках про правомірність існування поняття «жіноча література» [38, 8]. У такий спосіб підтримана культурними практиками категорія «жіноча проза» послідовно переміщується зі сфери прагматики в царину онтології. І «Чого хоче жінка...» наочно репрезентує цей процес.

На кінець 1990-х років формуються сприятливі умови для «одиначного плавання» жінок-прозаїків, пострадянська жіноча проза перестає сприйматися і репрезентуватися як колективний продукт, отримує свій ряд «дзвінких» імен і видань. Остання на сьогодні збірка російськомовної жіночої прози описаного типу – «Бризки шампанського», укладена Світланою Василенко (учасницею чи не всіх подібних проектів), – завершує «колективний» етап існування російської жіночої прози, досконально відпрацьовуючи ідеологічні й композиційні прийоми таких видань, водночас демонструючи їхню анахронічність для актуальної словесності 2000-х. І питання тут не стільки про хронологію (між виданням першої і останньої подібної збірки минуло лише тринадцять років), скільки про динаміку літературного процесу по відношенню до легітимації жіночого

культурного досвіду, а отже, і «інституалізації» жіночої прози як такої. Показово, наскільки згадувані щодо інших збірок тенденції модифікуються в критичних виступах з приводу друку «Бризк шампанського». Насамперед, це акцентування нонконформістською декларування «жіночого» в культурі і власне естетизації «жіночого літературного простору». «Тексти, в яких героїні потребують не тільки сексу, але чогось більшого змальовують картину винятково похмуру. Причому настільки похмуру, що вся книжка здалася пародією» [20], – іронізує російський критик Михайло Золотоносов, зараховуючи стильові характеристики жіночої прози 90-х («чорнушність», натуралістичність, асексуальність, описання побуту тощо) до елементів самопародії жіночої прози початку 2000-х. Поміж тим, (само)пародія в «Бризках шампанського» – елемент абсолютно недопустимий, укладачка й авторки книжки незмінно серйозні, сповнені месіанського духу. Визначною рисою «Бризків...» став їхній онтологічний характер: жоден з текстів, які увійшли до книжки, не є першою публікацією, усі твори були раніше помічені (а багато з них – відзначені) критикою і читачем. Підсумковий характер книги по відношенню до оформлення жіночої прози як естетичного і соціального феномену наявний і в «теоретичній» частині збірки (стаття Василенко «Нові амазонки красної писемності»). Авторка пише: «Цей унікальний світ жінки, світ її почуттів, погляд на світобудову, утілений на папері, – усе це вже само по собі народжує новий напрямок, що називається просто і насичено – жіноча література, яка розставила кордони прози, з тією притаманною жіночому темпераменту емоційністю, заговоривши про ті речі, котрі замовчуватися і були «граничними», маргінальними. Розширилися тематичні межі: багато закритих тем, пов'язаних з чисто жіночим досвідом — досвідом жіночої тілесності, а також з досвідом жіночої ментальності, – увійшли в літературу. Написати про це може виключно жінка» [11, 4]. Категорія внутрішнього жіночого досвіду однозначно закріплюється на позиціях визначної щодо жіночого тексту; легітимуюча функція жіночої прози – системна ознака; альтернативний по відношенню до канонічної літератури (Василенко називає тут імена Льва Толстого і Бориса Пастернака) характер жіночого твору із категорії оцінки переходить до групи характерних ознак певного соціокультурного феномену. При цьому маргінальність жіночої прози укладачка збірки визначає як ситуацію історичну, а отже, таку, що можна подолати. На це, до речі, і скероване видання: «Я вважаю, що жіночу унікальну творчість треба підтримувати, заохочувати, плекати її як рідкісну і поки що, на жаль, слабку квітку в оранжереї, а не висміювати та витоπτувати» [11, 5].

Отож, укладачки збірок жіночої прози пішли двома «патентованими» шляхами, означеними, з одного боку, «Тої, що не пам'ятає зла» та «Чистеньким життям» – з іншого. А отже, посилюючи компонент визначення специфіки жіночої літературної творчості, акцентуючи елемент «вписування» жіночого тексту в канон на правах декларованої альтернативи. За подібного трактування категорія «жіноче» є осмисленою як модель Іншого, що відкидається фалогоцентричною культурою, але є за своєю природою не(до)використаним джерелом розширення культурного уявленого. Тобто репрезентована в такий спосіб жіноча творчість вимальовується водночас «відхиленням» від норми і «носієм» потенційно розбіжної структури суб'єктності. Таким чином, характеристика «інакша», що її так

часто використовують як самопозиціонування жінки-прозаїки 90-х років ХХ століття, має на меті підкреслити не момент відчуження в межах загальнокультурної парадигми, а свідчить про свідомо вибудовану «фемінну традицію» в царині Великого художнього канону. У програмному виступі Ірини Савкіної «Говори, Маріє!», літературознавець-фемінолог аналізує сім жіночих збірок на кількох структурних рівнях. По-перше, підкреслюється неперервність традиції російськомовної жіночої літератури. По-друге, простежується зв'язок поза літературного і власне літературного компоненту розвитку жіночої творчості (наприклад, корелят хибного розв'язання жіночого питання в сталінській конституції 1936 року і критичного пафосу в оцінці тогочасних «дамських повістей»). І, нарешті, акцентуація перших двох пунктів дозволяє Савкіній підкреслити особливості пострадянського етапу жіночої літератури, в якому зовнішньо кризова ситуація (повернення жінки «на кухню», інспіроване тендерною політикою Горбачова) стає тлом і умовою «стрибокподібного» розвитку жіночої прози. У такий спосіб жіночі збірки 90-х репрезентуються як явище, обумовлене органічним розвитком національної жіночої літератури, але водночас стимульованим загальною кризою ідей. Момент «революційного вибуху» [31, 64] по відношенню до пострадянського етапу жіночої літератури, постає як такий, що «зблизив, змішав і довів до краю всі названі тенденції (ідеться, зокрема, про еволюційну поступовість розвитку – Г. У.)» [31, 64]. Закономірним для всіх творів, що увійшли до названих збірок, є прагнення і можливість жінки висловитися після тривалих років вимушеного мовчання (на цьому наполягає Савкіна і з цим важко не погодитися). Завданням і пафосом цих колективних праць за таких умов є руйнація культурних міфів про жіночість і мужність.

Таким чином, у практиці пострадянських «тематичних» жіночих збірок репрезентація жіночого (визначеного як своєрідний соціальний і культурний виклик) отримує чіткий пафос політичного акту. У цьому сенсі, що легітимація жіночих практик мусить модифікувати патріархальні структури. «Підривною» основою виявляється тут, з одного боку, утвердження фемінної альтернативи як естетичного (власне культурного) феномену, а з іншого – акцентування жіночого досвіду (у всіх багатстві форм і варіантів), протиставленого літературоцентризму узагальненого масиву текстів.

Література:

1. *Cixous H.* Three Steps on the Ladder of Writing. – New York: Columbia Press, 1993. – 162 p.
2. *Derrida J.* Positions. – London-New York: Continuum, 2002. – 114 p.
3. *Lerner G.* The Majority Finds Its Past: Placing Women in History. – New York: Oxford University Press, 1979. – 217 p.
4. *Lyotard J.-F.* The Postmodern Condition. A Report on Knowledge. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. – 110 p.
5. *Абашева М.* Чистенька жизнь не помнящих зла // Литературное обозрение. – 1992. – № 5-6. – С. 9-14.
6. *Ажгихина Н.* Парадоксы «женской прозы» // Отечественные записки. – 1993. – № 2 – С. 323-342.
7. *Арбатова М.* Женская литература как факт состоятельности отечественного феминизма // Преображение. Русский феминистский журнал. – 1995. – № 3. – С. 26-27.

8. *Арбатова М.* Конец мужской цензуры? // Литературная газета. – 1994. – № 13. – 30 марта. – С. 4.
9. *Басинский П.* Позабывшие добро. Заметки на полях «новой женской прозы» // Литературная газета. – 1991. – № 7. – 20 марта. – С. 10.
10. *Блум Х.* Шекспир как центр канона. Глава из книги «Западный канон» // Иностранная литература. – 1998. – № 12. – С. 191-211.
11. *Брызги шампанского.* Новая женская проза. – М.: Олимп. АСТ, 2002. – 438 с.
12. *Василенко С.* «Новые амазонки». Об истории первой литературной женской писательской группы. Постсоветское время // Женщины: свобода слова и свобода творчества. – М: Эслан, 2001. – С.70-83.
13. *Габриэлян Н.* Взгляд на женскую прозу // Преображение. Русский феминистский журнал. – 1993. – № 1. – С. 102-108.
14. *Габриэлян Н.* Ева – это значит «жизнь» (Проблема пространства в современной русской женской прозе) // Вопросы литературы. – 1996. – № 4 – С. 31-71.
15. *Габриэлян Н. М.* Введение в современную русскую женскую прозу: Лингвокультурологический контекст // Гендерные исследования в России: проблемы взаимодействия и перспективы развития: Материалы конференции 24 - 25 января 1996. – М.: МЦГИ. 1996. – С. 69-76.
16. *Габриэлян Н. М.* Всплывающая Атлантида (медитации на тему феминизма) // Общественные науки и современность. – 1993. – № 6. – С.171-176.
17. *Гессен Г.* В порядке сожаления. Продолжая разговор о «новой женской прозе» // Литературная газета. – 1991. – № 28. – 17 июля. – С. 11.
18. *Жена, которая умела летать/* Ред.: Р.Г. Мустонен, А.М. Марченко. –Петрозаводск: ИНКА, 1993. – 430 с.
19. *Жеребкина И.* «Прекрасная дама»: (К вопросам о конструктах женской субъективности в России) // Гендерные исследования: феминистская методология в социальных науках. – Харьков: ХЦГИ, 1998. – С. 223-241.
20. *Золотоносов М.* Дамское счастье // Московские новости. – 2003. – № 1.
21. *Иваницкий В.Г.* «От женской литературы – к «женскому роману»?» (Парабола самоопределения современной женской литературы) // Общественные науки и современность. – 2000. – № 4. – С. 151-163.
22. *Климова М.* За границей № 9. Мишель Сюриа // Топос. – 2005. – 31 августа. – http://www.topos.ru/articles/0508/03_10.shtml
23. *Ларсен С.* Тело или чучело: что творится под «женским знаком»? // Общественные науки и современность. – 1993. – № 1. – С. 187-191.
24. *Максимова Т.* С правом на надежду, с верою в любовь // Книжная витрина. – 2002. – № 30. – 29 августа–5 сентября. – С. 5.
25. *Михайлов А.* От редактора // Соло. – 1994. – № 13. – С. 4-5.
26. *Не помнящая зла /* Сост. Л.Л. Ванеева. – М.: Молодая гвардия, 1990. – 365 с.
27. *Новые амазонки.* – М.: Московский рабочий, 1991. – 366 с.
28. *Нохейль Р.* Мечты и кошмары. О телесном и сексуальном в постсоветской женской прозе // Преображение. Русский феминистский журнал. – 1996. – № 4. – С. 54-61.
29. *Ровенская Т.* Новая амазонка в интерьере женской прозы // Иной взгляд. Международный альманах гендерных исследований. – Минск, 2000. – Май. – С. 32-33.
30. *Ровенская Т.* Феномен женщины говорящей. Проблема идентификации женской прозы 80-90х годов // Русские женщины в XX веке. Опыт эпохи. – Проект Женской Информационной Сети. – CD. 2000.
31. *Савкина И.Л.* Говори, Мария!: (Заметки о современной женской прозе) // Преображение. Русский феминистский журнал. – 1996. – № 4. – С. 62-67.
32. *Славникова О.* Король, дама, валет: Книжная серия как зеркало книжной революции // Октябрь. – 2000. – № 10. – С. 179-186.

33. Славникова О. Та, что пишет, или таблетка от головы // Октябрь. – 2000. – № 3. – С. 172-177.
34. Трофимова Е. Женская литература и книгоиздание в современной России // Общественные науки и современность. – 1998. – № 5. – С. 147-156.
35. Трофимова Е. О книжных новинках женской русской прозы // Преображение. Русский феминистский журнал. – 1995. – № 3. – С. 105-111.
36. Трофимова Е. Феминизм и женская литература в России // Материалы Первой Российской летней школы по женским и гендерным исследованиям «ВАЛДАЙ-96». – М.: МЦГИ, 1997. – С. 47-52.
37. Улюра Г. «До-емансипаційна» критика про російську жіночу літературу: (До проблеми жіночого тексту в художньому каноні) // Актуальні проблеми слов'янської філології. Міжвузівський збірник наукових статей. Лінгвістика і літературознавство. – Вип. IX. – Київ: Знання України. 2004. – С. 244-251.
38. Чего хочет женщина. Сборник женских рассказов. – М.: Линор, 1993. – 314 с.
39. Чистенькая жизнь / Сост. А.Шавкута. – М.: Молодая гвардия, 1990. – 399 с.
40. Шовалтер Е. Феміністична критика у пущі // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття. – Львів: Літопис, 1998. – С. 510-527.
41. Щеглова Е. В своем кругу. Polemicheskie zametki o «zhenskoy proze» // Литературное обозрение. – 1990. – № 3. – С. 19-26.

ПРАКТИЧНІ ЗАНЯТТЯ, КОЛОКВІУМИ, ІНДИВІДУАЛЬНІ ЗАВДАННЯ

КОЛОКВІУМ 1

ОБРІЇ ГЕНДЕРНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ І ФЕМІНІСТСЬКОЇ КРИТИКИ: ВІД ВИТОКІВ ДО СЬОГОДЕННЯ

Питання для обговорення:

1. Фемінізм як соціальний, науковий, культурний феномен.

Визначення ознак жіночої природи – центральна проблема фемінізму

Фемінізм – жіночий рух, соціально-політична теорія, світогляд, альтернативна теорія культури.

Місце жінки в сучасному суспільстві. Всесвітній рух жіноцтва в боротьбі за свої права.

Виникнення поняття «фемінізм». Основні етапи розв'язання «жіночого питання» на Україні та в Росії ХІХ-ХХ ст. Співвідношення понять «жіночий рух», «жіноче питання», «емансипація», «фемінізм».

Неоднорідність сучасного жіночого руху. Класичний(практичний) та посткласичний(теоретичний) фемінізм. Основні напрямки фемінізму (ліберальний, радикальний, інтелектуальний).

Три погляди на жіночу природу. Культурний статус жінки. Релігія, філософія, соціологія про місце жінки в суспільстві (Аристотель, Платон, Ш. Фур'є, Ф. Ніцше, М. Чернишевський, В. Розанов, М. Бердяєв, Т. Шевченко, І. Франко та ін.).

2. Гендерна методологія – концептуальна основа сучасного фемінізму

Гендерні дослідження – новий міждисциплінарний науковий напрямок, що розглядає взаємозв'язки та взаємовідносини двох статей, жіночої та чоловічої, на межі багатьох наук (психології, історії, політології, соціології, філософії, літературознавства, культурології, етнології та ін.)

Дослідження відмінностей між чоловіком та жінкою в залежності від їх уявлень про свою біологічну стать (sex), соціокультурну стать (gender).

Дві основні моделі міжстатевих відносин – патріархатна та егалітарна. Необхідність зміни гендерних стереотипів. Суть сексизму, його вплив на суспільну свідомість.

Еволюція гендерних досліджень в суспільстві. Причини трансформації погляду на жінку в 80 – 90 рр. ХХ ст. Фемінологія – наука про місце жінки в суспільстві, що вивчає причини суперечностей між чоловіком та жінкою, характер взаємовідносин між ними в різних сферах життя суспільства.

Виникнення «gender studies» на Україні.

3. Феміністський літературний критицизм як різновид теорії фемінізму

Основні завдання феміністської критики – пошуки специфіки жіночої свідомості, констатація необхідності феміністського перегляду традиційних поглядів на літературу і практику письма та створення історії жіночої літератури.

Різновиди феміністського літературного критицизму (класифікація Елізабет Гросс):

- ◆ жіноча література (акцент на статі автора)
- ◆ жіноче читання (акцент на статі читача)
- ◆ жіноче письмо (акцент на стилі тексту)

♦ **жіноча автобіографія** (акцент на змісті тексту)

Функціонування феміністського критицизму на межі кількох підходів та напрямків – постструктуралізму, культурно-соціологічного, психоаналітичного, історіографічного.

Значення феміністської літературної критики для теорії літератури.

4. Поняття «жіноча література»

Жіночий досвід і література проти доміантних «чоловічих» схем інтерпретування текстів. Суто жіночі теми: тема жіночого тіла, материнства, стародівництва, жіночої самотності, тема матері-доньки.

Поняття жіночого письма. Його відмінність від чоловічого. Елейн Шовалтер, Люсі Ірігерей, Хелен Сіксу про безмежність, символічність жіночого тексту. “Подвійний синтаксис” жіночого письма. Жіночі жанри – автобіографія, щоденник, лист, мемуари.

Поняття «жіночого читання». Його специфічність. Вплив досліджень Жака Дерріда, Мері Якобус, Хелен Сіксу, Жака Лакана на формування концепції жіночого сприйняття тексту.

5. Чоловічі дослідження

«Криза маскулінності» й чоловічі рухи. Чоловічі дослідження і парадигми маскулінності (біолологічна, психоаналітична, соціально-психологічна і постмодерністська). Маскулінність як історія.

6. Еволюція гендерних досліджень та феміністської критики

Франція – батьківщина фемінізму

Вплив Жорж Санд на формування світогляду “нової жінки”. Романи французької емансипе Жорж Санд і українська література.

Французька постструктуралістськи орієнтована критика. Симона де Бовуар, Юлія Крістева, Люсі Ірігерей, Хелен Сіксу про «інакшість» жінки, жіночого письма, бісексуальність.

«Друга стаття» (1949) Симони де Бовуар – біблія фемінізму.

Англо-американська феміністська критика та жіночі дослідження

Соціологічна орієнтованість критики. Джон Стюарт Мілль – філософ, економіст, фемініст. Книга «Підлеглість жінки» – дослідження соціальних та психологічних причин “поневолення” жінки чоловіком.

Вірджинія Вулф – відома англійська романістка і критик. Феміністичні есе «Три гінеї» (1938), «Жінка і література» (1929). Книга «Власна кімната» (1929) – маніфест творчої жінки.

Кейт Міллет, Елейн Шовалтер, Андріанна Річ, Сандра Гілберт, Сьюзан Губар – відомі американські феміністки-дослідниці.

Сандра Гілберт і Сьюзан Губар про символічність, палімпсестність, камуфляжність жіночого письма в книзі «Божевільна жінка на горищі: жінка-письменниця і літературна уява XIX століття» (1979). Творча постать жінки-письменниці – центральна проблема дослідження.

А. Річ про історію та ідеологію материнства в книзі «Жінкою народжений» Книга А. Річ – гімн жіночому тілу.

Е. Шовалтер про гінокритику. Чотири моделі гінокритики («Феміністична критика у пуші»).

Сучасна німецька, канадська, бельгійська, фінська феміністська критика та жіночі дослідження

Сімон Вінко, Каролін Хайдер, Елізабет Шоре, Ренате Хоф про проблему гендерної диференціації при рецепції літературного твору, про дискредитацію творчості жінок-письменниць у літературному каноні, про подвійний характер жіночої прози.

Фінські дослідниці Марія Рюткьонен, Ар'я Розенхольм про проблеми «жіночого письма» та «жіночого читання».

Книга канадської дослідниці Барбари Хелд «Загрозлива досконалість. Жінки і російська література» (1987) як приклад переоцінки класичної російської літератури.

Книга бельгійського літературознавця Кароліни де Магд-Соеп «Емансипація жінки в Росії: література і життя» як приклад дослідження розуміння образу емансипованої жінки в чоловічому дискурсі (І. Гончаров, І. Тургенєв, М. Чернишевський).

Сучасна російська феміністська критика та жіночі дослідження

Зародження феміністських ідей у творчості письменниць-критиків О. Колтоновської, О. Шапір, О. Чебишевої-Дмитрієвої, М. Цебрикової, Є. Конрад і письменників і політичних діячів М. Михайлова, М. Чернишевського, Д. Писарєва, М. Добролюбова.

Олена Трофімова, Ганна Тьомкіна, Ніна Габріелян, Ірина Савкіна (Фінляндія) та інші. про «жіночу літературу». «Преображение» – феміністський літературно-художній альманах російських письменниць, критиків, учених.

Сучасна українська феміністська критика та жіночі дослідження

Витоки української феміністичної традиції (XIX – поч. XX ст.)

Мілена Рудницька як теоретик і провідний діяч українського жіночого руху.

90 – ті роки XX століття – роки зародження української феміністичної школи. Стаття Соломії Павличко «Чи потрібна українському літературознавству феміністична школа» – одна з перших публікацій з проблем фемінізму. Внесок С.Павличко у феміністичний рух і в розвиток феміністського літературознавства.

Гендерні принципи аналізу художніх творів у літературознавчих дослідженнях В. Агеєвої, Т. Гундорової, О. Забужко, М. Денисенко, Н. Зборовської, С. Павличко, І. Жеребкіної.

«Гендерные исследования» – феміністський журнал Харківського центру гендерних досліджень.

Список рекомендованої літератури:

1. Агеєва В.П. Гендерна літературна теорія і критика // Основи теорії гендеру: Навчальний посібник. – К.: «К.І.С.», 2004. – С. 426 – 445.
2. Агеєва В. Жіночий простір (феміністичний дискурс українського модернізму). – К.: Факт, 2003. – 320 с.
3. Гендер і культура. Зб. ст. / Упоряд. В. Агеєва, С. Оксамитна. – К.: Факт, 2001. – 224 с.
4. Бовуар С. де Второй пол. – М.: Прогресс, 1997. – 832 с.
5. Великие мыслители Запада / Под ред. Я. Мак-Грилла. Пер. с англ. В. Федорина. – М.: КРОН – ПРЕСС, 1999. – 656 с.
6. Вулф В. Жінки та розповідна література // Ї: Незалежний культурологічний часопис. – 2000. – № 17. – С. 78 – 86.

7. *Габриэлян Н.М.* Всплывающая Атлантида (медитации на тему феминизма) // Общественные науки и современность. – 1993. – № 6. – С. 171 – 178.
8. *Габриэлян Н.М.* Ева – это значит «жизнь»: Проблема пространства в русской женской прозе // Вопросы литературы. – 1996. – № 4. – С. 31 – 71.
9. *Гундорова Т.* Феміністичний постмодерн // Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. – К.: Критика, 2005. – С. 125 – 136.
10. *Гундорова Т.* Femina Melancholica: Стат'я і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. – К.: Критика, 2002. – 272 с.
11. *Жеребкіна І.* «Прочти моё желание...» Постмодернизм. Психоанализ. Феминизм – М.: Идея – Пресс, 2000. – 256 с.
12. *Зборовська Н. (Льницька Марія)* Феміністичні роздуми на карнавалі мертвих поцілунків. – Львів: Літопис, 1999. – 336 с.
13. *Крайнева И.Н.* Полезная книга бельгийской исследовательницы // Русская литература. – 1979. – № 3. – С. 227 – 231.
14. *Крестева Ю.* Силы ужаса. Эссе об отвращении // Гендерные исследования. – 1999. – № 2. – С. 79 – 87.
15. *Крестева Ю.* Stabat Mater (фрагменти) // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: Літопис, 1996. – С. 497 – 508.
16. *Магд-Соэн К.* де Эмансипация женщины в России: литература и жизнь / Пер. с англ. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 1999. – 252 с.
17. *Михайлова М.* Книга Е.А. Колтоновской «Женские силуэты» – теоретическое обоснование женского творчества // Гендерные исследования. – 2000. – № 4. – С. 127 – 135.
18. *Михайлова М.В.* Писательницы Серебряного века в литературном контексте эпохи // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. – 2001. – № 1. – С. 35 – 43.
19. *Павличко С.* Фемінізм як можливий підхід до аналізу української культури // Павличко С. Фемінізм. – К.: Основи, 2002. – С. 29-36.
20. *Павличко С.* Чи потрібна українському літературознавству феміністична школа // Слово і час. – 1991. – № 6. – С. 10 – 15.
21. *Пушкарёва Н.Л.* Русская женщина: История и современность. Два века изучения «женской темы» русской и зарубежной наукой 1800 – 2000. Материалы к библиографии. – М.: Ладомир, 2002. – 526 с.
22. *Розенхольм А.* Пишу себя: Творчество и женщина-автор (на материале творчества Надежды Дмитриевны Хвощинской (1824-1889) // Современная философия. – Харьков: «Ф-Пресс», 1995. – № 1. – С. 182–201.
23. *Розенхольм А.* «Свое» и «чужое» в концепции «образованная женщина» и «Пансионерка» Н.Д. Хвощинской // «Свое» и «чужое» в литературе и культуре. – Тарту: Tartu University Press, 1995. – С. 143 – 166.
24. *Рюткёнен М.* Гендер и литература: проблема «женского письма» и «женского чтения» // Филологические науки. – 2000. – № 3. – С. 5 – 17.
25. *Савкина И.* Образ тётушки и приживалки в аспекте «гендерной поэтики»: (на материале прозы Марии Жуковой и Елены Ган) // Преображение. – 1997. – № 5. – С. 41–46.
26. *Савкина И.* «Пишу себя...» Автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века. – Tampere: University of Tampere, 2001. – 360 с.
27. *Сиксу Э.* Хохот Медузы // Гендерные исследования. – 1999. – № 3. – С. 71 – 88.
28. *Строганова Е.* «Заветный вензель» Ж. да З. Жорж Санд в русском литературном каноне // Пол. Гендер. Культура. Немецкие и русские исследования. Сб. ст. Вып. 2. – М.: РГГУ, 2000. – С. 155–170.
29. *Теория и история феминизма* / Под ред. И.А. Жеребкиной. – Харьков: ф-Пресс, 1996. – 338 с.
30. *Трофимова Е.И.* Еще раз о «Гадюке» Алексея Толстого (попытка гендерного анализа) // Филологические науки. – 2000. – № 3. – С. 70–80.

31. Улюра Г. Проблема феміністського тексту і письменницького іміджу жінки-авторки в сучасних українській та російській літературах // Сучасність. – 2005. – № 7 – 8. – С. 115 – 127.
32. Улюра А. «Женское вторжение» в русской литературе и культуре XVIII века – К.: Наукова думка, 2001. – 176 с.
33. Феминизм: проза, мемуари, письма, эссе. Пер. с англ. – М.: Прогресс, 1992. – 480 с.
34. Шовальтер Е. Феміністична критика у пущі. Плюралізм і феміністична критика // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: Літопис, 1996. – С. 512 – 530.
35. Шоре Э. Елена Ган – русская Жорж Санд?// Пол. Гендер. Культура. Немецкие и русские исследования. Сб. ст. Вып. 2. – М.: РГГУ, 2000. – С. 171–185.
36. Шоре Э. Женская литература XIX века и литературный канон: К постановке проблемы // Проблема автора в художественной литературе. Межвузовский сборник научных трудов. – Ижевск: Издательство Удмуртского университета, 1998. – Вып. 11. – С. 263–273.
37. Шоре Э. «По поводу Крейцеровой сонаты...» Гендерный дискурс и конструкты женственности у Л.Н. Толстого и С.А. Толстой// Пол. Гендер. Культура: Немецкие и русские исследования. – М.: РГГУ, 1999. – С. 193 – 211.
38. Шоре Э. Феминистское литературоведение на пороге ХХІ века. К постановке проблемы (на материале русской литературы XIX века) //Литературоведение на пороге ХХІ века. Материалы международной научной конференции. МГУ, май 1997 г.– М.: Рандеву – АМ, 1998. – С. 97–103.
39. *Dictionary of Russian women writers* /Ed. by Ledkovsky M. et al. – Westport (Conn.); London : Greenwood Press, 1994 – 870 p.
40. Heldt B. Terrible perfection. Women and Russian Literature – Bloomington: Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1987. – 174 p.
41. Gilbert S., Gubar S. The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. – New Haven, London, Conn.: Yale University Press, 1979. – 719 p.
42. Rich A. Of Woman Born: Motherhood as experience and institution. – NY.: Bantam books, 1977. – 329 p.
43. Rosenholm A. Gendering awakening: Femininity and the Russian woman question of the 1860s. – Helsinki: Kikimora publ., 1999. – 660 p.
44. Shovalter E. The new feminist criticism: Essays on women lit. a. theory / Ed. by Showalter E. – L.: Virago press, 1986. – 403 p.
45. Woolf V. The crit. heritage / Ed. by Majumdar R. – London; Boston: Routledge a. Kegan Paul, 1975. – 467 p.

КОЛОКВІУМ 2

ГЕНДЕРНА МОДЕЛЬ СВІТУ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ І РОСІЙСЬКИХ ПИСЬМЕННИЦЬ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ – ПЕРШИХ ДЕСЯТИЛІТЬ ХХ СТОЛІТТЯ

Питання для обговорення

1.Проблеми жіночої емансипації у творчості Н.Д. Хвощинської

Лірика Н. Хвощинської (1824 – 1889) – «печальная повесть женщины». Нудьга жіночої душі, що відчуває самотність серед людей. Іноказання і символи у віршах. Автобіографічний характер лірики.

«Анна Михайловна» (1849) – перша російська повість про емансиповану жінку. Н. Хвощинська про необхідність зміни у вихованні й освіті дівчат.

«Жіноче питання» в повісті «Пансіонерка» (1861). Різні погляди на жіночу емансипацію головної героїні твору, Льоленки, та Н. Хвощинської.

Ідеальні жіночі образи в романах й повістях Н. Хвощинської. Показ необхідності жіночої праці й освіти. Особливості психологізму письменниці при створенні позитивних жіночих образів.

Використання сатири й іронії, шаржу в змалюванні вульгарних емансипе (образ Людмили (роман «Встреча» (1860), Лідії Матвіївни (роман «Большая Медведица» (1879–1871), Варвари Павлівни (Роман «Обязанности» (1885–1886).

Переклади Н. Хвощинською романів Жорж Санд «Орас» та «Габріель». Вплив Жорж Санд на творчість Н. Хвощинської. Зв'язок творчості письменниці з творчістю Ш. Бронте, Ж. Санд, Дж. Елліот.

Список рекомендованої літератури:

1. Горячкина М.С. Н.Д. Хвошинская (В. Крестовский – псевдоним) // Хвошинская Н.Д. Повести и рассказы. – М.: Московский рабочий, 1984. – 383 с.
2. Погребная В.Л. Проблемы женской эмансипации в романе Н.Д. Хвошинской «Встреча» // Культура народов Причерноморья. Научный журнал. – 2005. – № 69 – С. 57 – 60.
3. Погребная В.Л. Проблемы феминизма в творчестве Н.Д. Хвошинской (В. Крестовский-псевдоним) // Література в контексті культури: Зб. наук. праць. – Вип. 8. – Дніпропетровськ: Вид-во Дніпропетровського ун-ту, 2002. – С. 114 – 124.
4. Погребная В.Л. Проблемы эмансипации женской личности в русской критике и романах Н.Д. Хвошинской (60-80-е гг. XIX ст.). – Запорожье: ЗГУ, 2003. – 242 с.
5. Погребная В.Л. Тип «заблудившейся» («запутавшейся») женщины в позднем творчестве Н.Д. Хвошинской // Вісник Запорізького державного університету: Зб. наук. статей. Філологічні науки. – Запоріжжя: ЗДУ, 2003. – № 1. – С. 126 – 132.
6. Погребная В.Л. Тип «новой женщины» в творчестве Н.Д. Хвошинской // Вісник Запорізького державного університету: Зб. наук. статей. Філологічні науки. – Запоріжжя: ЗДУ, 2002. – № 1. – С. 110 – 116.
7. Погребная В.Л. Тип эмансипе в романах Н.Д. Хвошинской «Большая медведица» и «Обязанности» // Наукові записки Харківського державного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди. Серія літературознавство. – 2003. – Вип. 3 (35). – С. 43 – 50.
8. Погребная В.Л. Типология женских образов в романистике Н.Д. Хвошинской // Русская литература. Исследования: Сборник научных трудов. – К.: ИПЦ «Киевский университет», 2003. – Вып. IV. – С. 222-233.
9. Розенхольм А. Пишу себя: Творчество и женщина-автор (на материале творчества Надежды Дмитриевны Хвошинской (1824-1889) // Современная философия. – Харьков: «Ф-Пресс», 1995. – № 1. – С. 182–201.
10. Розенхольм А. «Свое» и «чужое» в концепции «образованная женщина» и «Пансионерка» Н.Д.Хвошинской //Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia. – Tartu, 1995. – № 4. – С. 143 – 166.
11. Чечнёва А. «Горе целого мира волнует мне душу ...» // Литературная Рязань. – Рязань, 1990. – Кн. 5. – С. 274 – 276.
12. Rosenholm A. Gendering awakening: Femininity and the Russian woman question of the 1860s. – Helsinki: Kikimora publ., 1999. – 660 p.

2. Проблеми фемінізму у творчості Марко Вовчок

Марко Вовчок (Марія Олександрівна Вілінська) (1833 – 1907) – письменниця, перекладачка, громадська діячка, незвичайна особистість. Емансипація – життєвий принцип Марко Вовчок. Практична допомога письменниці у справі організації жіночої праці. Об'єднання жінок-перекладачок навколо літературного журналу «Переводи лучших иностранных писателей» (1871 – 1872). Переклад Марко Вовчок у співавторстві з М. Цебриковою книги Дж. Мілля «Підлеглість жінки».

Ідеї жіночої самостійності та незалежності в романах Марко Вовчок «Живая душа» (1868), «В глуши» (1875). Негативна, необ'єктивна оцінка цих творів народницькою критикою (М. Шелгунов, П. Ткачов, О. Скабічевський) – приклад чоловічого несприйняття жіночого тексту.

Історія формування характеру нової жінки в російських романах Марко Вовчок. Прийоми зображення внутрішнього світу героїнь.

Список рекомендованої літератури:

1. Агеева В. Чоловічий псевдонім і жіноча незалежність // Слово і час. – 2002. – № 4. – С. 27-33.
2. Брандис Е.П. Марко Вовчок. – М.: Молодая гвардия, 1968. – 335 с.
3. Крутікова Н.С. Сторінки творчого життя (Марко Вовчок в житті і праці). – К.: Дніпро, 1965. – 390 с.
4. Лобач-Жученко Б.Б. О Марко Вовчок. Воспоминания, поиски, находки. – К.: Дніпро, 1987. – 399 с.
5. Павличко С. Марко Вовчок (1833-1907) / Павличко С. Фемінізм. – К.: Основи, 2002. – С. 79 – 90.
6. Погребная В.Л. Мир русского женского романа (1860-1880 гг.). – Запорожье: ЗНУ, 2006. – 202 с.
7. Погребная В.Л. Особистість і творчість Марка Вовчка в контексті феміністичного руху другої половини XIX століття // Наука і сучасність. Збірник наукових праць НПУ ім. М.П. Драгоманова. – К.: Логос, 2003. – Т. XXXVI. – С. 255 – 264.
8. Погребная В.Л. Тип «новой женщины» в романах Марко Вовчок // Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна. – Серія: Філологія. – Вип. 42. – № 632. – Харків: ХНУ, 2004. – С. 278 – 283.
9. Погребная В.Л. Функции иронии в творчестве Марко Вовчок и Н.Д. Хвошинской // Актуальні проблеми іноземної філології: Лінгвістика і літературознавство: Міжвуз. зб. наук. ст. / Відп. ред. В.А. Зарва. – К.: Освіта України, 2008. – Вип. II. – С. 175-182.

3. Тема емансипації у творчості Уляни Кравченко (Юлії Шнайдер)

Учительська кар'єра Уляни Кравченко (справжнє ім'я та прізвище Юлія Шнайдер) (1860 - 1947) – шлях до самопошуку власного повноцінного жіночого «я».

Роль І.Франка у становленні особистості й таланту письменниці.

Збірка поезій «Prima vera» (1885 р., ред. І. Франка). Накреслення мотивів розкріпачення жінки, зрівняння її в правах з чоловіком.

Збірка поезій «На новий шлях» (1891 р., ред. І. Франка); широке розгортання в ній теми емансипації жінки, визволення її від пут соціального і сімейного рабства, рівність її прав на всіх ділянках культурного і політичного життя. «Жіноче питання» в збірці як абстрактно-гуманна проблема.

Трагедія приватного життя письменниці (несприйняття чоловіком Уляни Кравченко поглядів і переконань дружини щодо стану «жіночого питання» в Західній Україні останніх десятиліть XIX століття).

Основні мотиви прозової збірки Уляни Кравченко «Замість автобіографії» (1886). Симбіоз мотиву незадоволення своєю незначною участю в громадському житті й мотиву болісного відчуття відсутності особистого щастя.

Автобіографічна повість «Хризантеми» як зразок «жіночого письма».

Список рекомендованої літератури:

1. Агеева В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму: Монографія. – К.: Факт, 2003. – 320 с.

2. *Бескид Ю.* Замість вступу // Твори. Повне видання. Зредагував Юліан Бескид. – Торонто: Накладом Марії Козак, 1975. – С. 7-13.
3. *Волянський П.* Про творчість Уляни Кравченко // Твори. Повне видання. Зредагував Юліан Бескид. – Торонто: Накладом Марії Козак, 1975. – С. 786-790.
4. *Грицак Я.* Пророк у своїй Вітчизні: Франко та його спільнота (1856-1886). – К.: Критика, 2006. – 631 с.
5. *Гундорова Т.* *Femina Melancholica*: Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. – К.: Критика, 2002. – 272 с.
6. *Дороніна Т.О.* Гендерний напрямок у літературознавстві // Гендерний розвиток у суспільстві: (конспекти лекцій). – 2-е вид. – К.: ПЦ «Фоліант», 2005. – С. 313 – 351.
7. *Жеребкина И.* Феминистская литературная критика // Введение в гендерные исследования. Ч.1: Учебное пособие / Под ред. И. А. Жеребкиной. – харьков: ХЦГИ, 2001; СПб.: Алетейя, 2001. – С. 543-561.
8. *Забужко О.* Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика 90-х. – К.: Факт, 1999. – 340с.
9. *Завадович Р.* Передмова // Кравченко Уляна. Хризантеми: Повість. – Чикаго: Видавництво Миколи Денисюка, 1961. – С. 7-12.
10. *Зборовська Н. (Ільницька Марія)* Феміністичні роздуми на карнавалі мертвих поцілунків. – Львів: літопис, 1999. – 336с.
11. *Каспрук А.* Уляна Кравченко // Уляна Кравченко. Вибрані твори. – К.: Держлітвидав України, 1958. – С. 3-28.
12. *Книш І.* Жінка вчора й сьогодні: Вибрані статті. – Вінніпег: Новий шлях, 1958.–198 с.
13. *Книш І.* Іван Франко та рівноправність жінки. – Вінніпег: Новий шлях, 1956. – 154 с.
14. *Книш І.* Смолоскип у темряві: Наталія Кобринська й український жіночий рух / О. Кисілевська (передм.). – Вінніпег: Накладом авторки, 1957. – 302 с.
15. *Книш І.* Три ровесниці: (1860-1960) До сторіччя народження Уляни Кравченко, Марії Башкірцевої, Марії Заньковецької. – Вінніпег: National Publishers LTD., 1960. – 320 с.
16. *Кравченко Уляна.* Вибрані твори. – Київ: Держлітвидав України, 1958. – 498 с.
17. *Кравченко Уляна.* Твори. Повне видання. Зредагував Юліан Бескид. – Торонто: Накладом Марії Козак, 1975. – 796 с.
18. *Кравченко Уляна.* Хризантеми: Повість. – Чикаго: Видавництво Миколи Денисюка, 1961. – 413 с.
19. *Мищенко Л.* Кравченко Уляна // Українська літературна енциклопедія: В 5 т. / Редкол.: І. О. Дзевєрін (відп. ред.) та ін. – К.: «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана., 1995. – Т. 3: К – Н. – 496 с.
20. *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі. – К.: Либідь, 1999. – 447 с.
21. *Погребна В., Пода О.* Гендерний аналіз художнього твору: Методичний посібник зі спецкурсу. – Запоріжжя: ЗДУ, 2002. – 42 с.
22. *Українська новелістика* кінця XIX – початку XX ст.: Оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі) / Упоряд. і прим. Є. К. Нахліка; Вступ. ст. О. І. Денисюка; Ред. Н. Л. Калениченко. – К.: Наукова думка, 1989. – 688 с.
23. *Яцук П.* Уляна Кравченко // Кравченко Уляна. Вибране. – Львів: Книжково-журнальне видавництво, 1956. – С. 3 – 32.
24. *Яцук П.* Учениця великого вчителя // Жовтень. – 1956. - № 1. – С. 105-116.

4. «Нова жінка» у творах Ольги Кобилянської

Ольга Кобилянська (1863 – 1942) як одна з ініціаторок заснування «Товариства руських жінок на Буковині» (1894). Зміст феміністичних поглядів письменниці, її програмна доповідь «Дещо про ідею жіночого руху» (1894). Обстоювання ідеї емансипації й фемінізму в повістях «Людина» (1895), «Царівна» (1896), «Через кладку» (1905), «За ситуаціями» (1913) та ін. Вплив оповідання Н. Кобринської «Дух часу» (1883) на повість «Людина» та праці Джона Стюарта

Мілля «Пригноблення жінки» на повість «Через кладку». Образи «нових жінок» у творах письменниці. Протиставлення в них жіночої сили й чоловічої слабкості.

Нарцисично-мазохістська образність і жіноча перверсивна сексуальність у творчості Ольги Кобилянської (новели «Природа», «Битва», «Некультурна»). Жіноча дружба і вільна любов у новелі «Valse melancholique». Проблема «чоловічого» сприйняття «жіночого» письма в кінці XIX – на початку XX століття.

Ольга Кобилянська і Леся Українка: рецепція стосунків наприкінці XX століття.

Список рекомендованої літератури:

1. Агєєва В. Жіночий простір (феміністичний дискурс українського модернізму). – К.: Факт, 2003. – 320 с.
2. Бабій В. Смук двох сердець: взаємини В. Стефаника і О. Кобилянської // Літературна Україна. – 1999. – 15 квітня. – С. 5.
3. Баса О. Її лілеї (твори О. Кобилянської про неї саму) // Молода нація: Альманах. – 1997. – № 5. – С. 35 – 41.
4. Білоус Н. Феміністична проблематика прози Ольги Кобилянської // Українська мова та література в школі. – 1999. – № 1. – С. 36 – 38.
5. Градовський А. «У мене живе любов до свободи...» (повість О. Кобилянської «Людина»). 10 клас // Українська література в загальноосвітній школі. – 1999. – № 3. – С. 16 – 18.
6. Градовський А. «Свобідний чоловік з розумом – се мій ідеал» (феміністичні пошуки Ж. Санд і О. Кобилянської) // Українська література в загальноосвітній школі. – 2004. – № 12. – С. 25 – 26.
7. Гундорова Т. Жінка і дзеркало // Ї: Культурологічний часопис. – 2000. – № 17. – С. 87 – 94.
8. Гундорова Т. «Марліттівський стиль»: жіноче питання, масова література і Ольга Кобилянська // Актуальні проблеми слов'янської філології. – Вип. 9: Лінгвістика і літературознавство. – К.: Знання України, 2004. – С. 47-57.
9. Гундорова Т. Ольга Кобилянська contra Ніцше, або народження жінки з духу природи // Гендер і культура: Зб. ст. / Упоряд. В. Агєєва, С. Оксамитна. – К.: Факт, 2001. – С. 34 – 52.
10. Гундорова Т. Femina Melancholica: Стат'я і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. – К.: Критика, 2002. – 272 с.
11. Демченко І.А. Особливості поетики Ольги Кобилянської: Монографія. – К.: Твін інтер, 2001. – 208 с.
12. Денисенко М. «... Бути собі ціллю!» (Феміністична проблематика прози Ольги Кобилянської) // Слово і час. – 1997. – № 5 – 6. – С. 48 – 52.
13. Кобилянська О. Слова зворушеного серця. Щоденники. Автобіографії. Листи. Статті та спогади. – К.: Дніпро, 1982. – 359 с.
14. Кобилянська О. Людина // Кобилянська О. Людина. Царівна: Повісті / Передм. Н.Г. Білоцерківець. – К.: Котигорошко, 1994. – С. 11 – 73.
15. Кобилянська О. Царівна // Кобилянська О. Людина. Царівна: Повісті / Передм. Н.Г. Білоцерківець. – К.: Котигорошко, 1994. – С. 77 – 359.
16. Копач О.Ю. Силует Ольги Кобилянської на основі щоденників // Збірник наукових праць канадського НТШ. – Торонто, 1993. – С. 259 – 265.
17. Крупка М.А. Еволюція жіночих образів у феміністичній прозі («Некультурна» Ольги Кобилянської) // Наукові записки. Серія філологічна. – Острого: Національний університет «Острозька Академія», 2000. – С. 170 – 174.
18. Крупка М.А. Сильна особистість у творі Ольги Кобилянської (на прикладі повісті «Апостол черні») // Наукові записки. – Т. II, Ч. I. – Острого: Острозька Академія, 1999. – С. 157 – 159.

19. *Лебедівна Л.* Одвічний пошук гармонії (три іпостасі О. Кобилянської в оповіданні «Valse melancolique») // Слово і Час. – 2003. – № 7. – С. 70-76.
20. *Мирошніченко Л.* Чим яскравіше світло, тим глибша тінь (Над листами Лесі Українки до Ольги Кобилянської) // Київська старовина. – 1997. – № 6. – С. 34 – 58.
21. *Ніколчина М.* Фемінізм у любовному ракурсі // Ї: культурологічний часопис. – 2000. – № 17. – С. 44 – 55.
22. *Павличко С.* Рецепція Ольги Кобилянської й конфлікт культури зблизка // Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К.: Либідь, 1999. – С. 58-68.
23. *Смоляр Л.* Фемінізм в Україні. Традиції і сучасність // Віче. 1995. – № 9. – С. 81 – 92.
24. *Ярош Я.* Дорогой хтосічок, або хтось когось любить: Леся Українка і Ольга Кобилянська // Київ. – 2000. – № 5-6. – С. 33 – 53.
25. *Яценко Т.* Проза О. Кобилянської – найяскравіша модель раннього українського модернізму // Українська мова і література в школі. – 2005. – № 3. – С. 17 – 21.

5. Міф про «одинокого мужчину», або фемінізм і Леся Українка

Синдром дефемінізації Лесі Українки в українському літературознавстві XIX-XX ст.

Два погляди письменниці на феміністичні ідеї:

- варіації на теми жіночої трагедії в драматургії Лесі Українки;
- феміністичні образи й мотиви в поетичній спадщині.

Поезія «Жіночий портрет» (1906) – програмний вірш феміністичного радикалізму.

Специфіка змалювання чоловічих образів.

Стаття Лесі Українки «Новые перспективы и старые тени (Новая женщина западноевропейской беллетристики)» (1900) як початок феміністичного дискурсу в літературній критиці.

Леся Українка і Ольга Кобилянська.

Список рекомендованої літератури:

1. *Агеєва В.* Жіночий простір (феміністичний дискурс українського модернізму). – К.: Факт, 2003. – 320 с.
2. *Веретельник Р.* Про силу і складність жінки (феміністичний підхід до драматургії Лесі Українки) // Літературна Україна. – 1991. – 21 лютого. – С. 5.
3. *Гундорова Т.* Феміністична утопія Лесі Українки // Сучасність. – 1996. – № 5. – С. 89 – 96.
4. *Гундорова Т.* Леся Українка: християнство – екзистенціалізм – фемінізм // Слово і Час. – 1996. – № 8-9. – С. 19-29.
5. *Жеребкіна І.* Філософія фемінізму як напрямок постструктуралістської філософії // Філософська думка. – 1998. – № 2. – С. 98 – 119.
6. *Жеребкіна І.* Фемінізм и психоанализ // Введение в гендерные исследования. – Ч. 1: Учебное пособие / Под ред. И.А.Жеребкиной – Харьков: ХГЦИ, 2001; СПб.: Алетейя, 2001. – С. 346 – 369.
7. *Забужко О.* Une princesse lointain: Леся Українка як культурно-інтерпретаційна проблема (розділ з книги) // Гендер і культура: Зб. ст. – К.: Факт, 2001. – С. 4 – 33.
8. *Зборовська Н.В.* Моя Леся Українка: Есей. – Тернопіль: Джура, 2002. – 228 с.
9. *Зборовська Н.* Хай буде музика! (Уривок з нової книги «Моя Леся Українка») // Ї: Культурологічний часопис. – 2000. – № 17. – С. 94 – 105.
10. *Мирошніченко Л.* Чим яскравіше світло, тим глибша тінь (Над листами Лесі Українки до Ольги Кобилянської) // Київська старовина. – 1997. – № 6. – С. 34 – 58.
11. *Ніколчина М.* Фемінізм у любовному ракурсі // Ї: Культурологічний часопис. – 2000. – № 17. – С. 44 – 55.

12. *Олійник М.* Палали кров'ю дикі рожі: вірш і життєва драма Лесі Українки // *Визвольний шлях*. – 1995. – № 9. – С. 1072 – 1082.
13. *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі. – К.: Либідь, 1999. – 447 с.
14. *Поліщук Л.* “Мила товаришка” великої Лесі: творчі взаємини Надії Кибальчич та Лесі Українки // *Українська мова та література*. – 2001. – № 6. – С. 9 – 10.
15. *Сизова О.Ф.* Гендерні ролі в поетичному дискурсі Лесі Українки як проблема перекладацької інтерпретації // *Актуальні проблеми слов'янської філології*. – Вип. 9: Лінгвістика і літературознавство. – К.: Знання України, 2004. – С. 364-372.
16. *Скупейко Л.* Леся Українка і фемінізм: нефеміністичний погляд // *Урок української*. – 2000. – № 1. – С. 40 – 43.
17. *Ярош Я.* Дорогой хтосічок, або хтось когось любить: Леся Українка і Ольга Кобилянська // *Київ*. – 2000. – № 5-6. – С. 33 – 53.

КОЛОКВІУМ 3

ТВОРЧІСТЬ ЛЕСІ УКРАЇНКИ ТА О. КОБИЛЯНСЬКОЇ: УКРАЇНСЬКИЙ ДОСВІД ФЕМІНІСТИЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Завдання 1.

Визначте основні принципи фемінізму як методологічної концепції в сучасному літературознавстві. Доведіть, що фемінізм на сьогодні є продуктивною науковою методологією.

Завдання 2.

Ознайомтесь з монографією Агеєвої В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. – К.: Либідь, 2001. – 264 с.

Дайте відповіді на запитання:

1. Чому авторка дослідження називає минулий досвід інтерпретації творчості та особистості Лесі Українки «історією неадекватних прочитань» (с. 46)? Які ідеологічні настанови сприяли формуванню образу Лесі Українки як «дочки Прометея» в радянську добу?
2. Які особистісні та культурно-мистецькі фактори, на думку В. Агеєвої, зумовили перехід Лесі Українки від панівної народницької ідеології до модерністських шукань?
3. Як, на думку авторки монографії, відбувається формування модерністського дискурсу в поезії Лесі Українки?
4. Які неокласичні тенденції виокремлює В. Агеєва в творчості Лесі Українки?
5. За допомогою яких засобів розкрито інтелектуальний і чуттєвий досвід модерної жінки в творах Лесі Українки?
6. Чи поділяєте ви думку В. Агеєвої про те, що «звернення до авторитетних класичних структур допомагало їй вийти з прокрустових меж української розповідної традиції (навіть і української літературної мови), яка майже не мала вироблених засобів для аналізу модерної свідомості, внутрішнього світу інтелігентного персонажа-сучасника» (с. 258)? Наведіть приклади плідного використання поетесою античних і біблійних ремінісценцій.
7. Як «жіноча точка зору» допомагає дослідниці розкрити таємниці драм Лесі Українки «Кассандра» та «Камінний господар»?

8. Як застосування в монографії психоаналітичного підходу сприяє розкриттю змісту драми Лесі Українки «Блакитна троянда»?

9. Прокоментуйте думку М.К. Наєнка про монографію В. Агеєвої: «Спроба загнати творчість авторки «Лісової пісні» в рамки тільки намисленого фемінізму виглядає якщо не цілковитою аберацією, то дуже очевидною тенденцією.... надто вузькою є ця тенденція, щоб умістити в ній усе багатство творчості як феномена» (Наєнко М.К. Історія українського літературознавства. – К.: Академія, 2001. – С. 341). Поміркуйте над правомірністю даного твердження.

10. Наскільки правомірною, на ваш погляд, є думка Н. Зборовської про дослідження В. Агеєвої: «Найбільшим недоліком цього модерного дослідження про Лесю Українку є тенденційне ігнорування національного в Лесиній творчості. Тенденція космополітизувати творчість Лесі відчутна також в ігноруванні В. Агеєвою Лесиної драми «Бояриня» (Зборовська Н.В. Пришестя вічності. – К., 2000. – С. 173). Висловіть власну точку зору.

Завдання 3.

Ознайомтесь з монографією Гундорової Т. *Femina Melancholica*: Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. – К.: Критика, 2002. – 272 с.

Дайте відповіді на запитання:

1. Чому поняття «меланхолія» стає концептуальною основою дослідження Т.Гундорової? Що втілює образ «*femina melancholica*»?

2. Що означає поняття «меланхолія статі» (Т. Гундорова)?

3. Які психоідеологічні моделі, характерні для модернізму, розгорнуті у творчості О. Кобилянської?

4. Як пояснює Т. Гундорова «власне жіночу наративність»?

5. Які ознаки «мазохістської образності» виділяє Т. Гундорова у творах О.Кобилянської?

6. Як, на думку авторки монографії, концепція жінки О. Кобилянської «витісняє популярну на той час ідею про материнське призначення жінки»?

7. Як визначає та інтерпретує Т. Гундорова «нарцисичний підтекст» творів О. Кобилянської?

8. Охарактеризуйте три типи жінки, виділені Т.Гундоровою, у творах О. Кобилянської («жінка-товаришка», «жінка-природа», «меланхолійна жінка»).

9. Які ніщевські алюзії й мотиви виокремлює дослідниця в новелі О. Кобилянської «Він і Вона».

Завдання 4.

Здійсніть власне мінідослідження з використанням феміністської наукової методології на одну з запропонованих тем:

1. Психоаналітичний аспект материнства у новелах О. Кобилянської «Аристократка», «Природа», «Ніоба».

2. Тип еротичного жіночого дискурсу в новелах О. Кобилянської «*Valse melancolique*», «Покора».

3. Чоловіча й жіноча символіка в новелах О. Кобилянської «Природа», «Битва», «Некультурна».

4. Елементи нарцисизму та гомоеротики в повісті О. Кобилянської «Царівна».

5. Тип матері в драмах Лесі Українки «У пущі», «Лісова пісня».
6. Дискурс божевілля в драматургії Лесі Українки («Блакитна троянда», «Кассандра», «Одержима»).
7. Лицарський куртуазний дискурс в інтерпретації Лесі Українки («Осіння казка», «Ізоolda Білорука»).
8. Досвід жіночого саморозкриття в листуванні Лесі Українки з Ольгою Кобилянською.

Завдання 5.

Визначте основні аспекти феміністичної інтерпретації творчості Лесі Українки та О. Кобилянської в одній з представлених праць (за вибором):

1. *Агеєва В.П.* Епістолярна спадщина Лесі Українки: листи як фрагменти творчої біографії // Агеєва В.П. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму. – К.: Факт, 2003. – С. 141-157.
2. *Агеєва В.П.* Жінка-чужинка // Агеєва В.П. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму. – К.: Факт, 2003. – С. 100-108.
3. *Агеєва В.П.* Сильна жінка Ольги Кобилянської // Агеєва В.П. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму. – К.: Факт, 2003. – С. 171-186.
4. *Гундорова Т.* «Марліттівський стиль»: жіноче питання, масова література і Ольга Кобилянська // Актуальні проблеми слов'янської філології. – Вип. 9: Лінгвістика і літературознавство. – К.: Знання України, 2004. – С. 47-57.
5. *Гундорова Т.* Леся Українка: християнство – екзистенціалізм – фемінізм // Слово і Час. – 1996. – № 8-9. – С. 19-29.
6. *Забужко О.* Une princesse lointaine: Леся Українка як культурно-інтерпретаційна проблема // Гендер і культура. – К.: Факт, 2001. – С. 4-34.
7. *Забужко О.* Жінка-автор у колоніальній культурі // Забужко О.С. Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика 90-х. – К.: Факт, 2001. – С. 152-195.
8. *Зборовська Н.В.* Моя Леся Українка: Есей. – Тернопіль: Джура, 2002. – 228 с.
9. *Лебедівна Л.* Одвічний пошук гармонії (три іпостасі О. Кобилянської в оповіданні «Valse melancolique») // Слово і Час. – 2003. – № 7. – С. 70-76.
10. *Павличко С.* Канон класиків як поле гендерної боротьби // Павличко С. Фемінізм. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. – С. 213-219.
11. *Павличко С.* Оповідання, або література як форма психопатії // Павличко С. Націоналізм, сексуальність, орієнталізм: Складний світ Агатангела Кримського. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 46-67.
12. *Павличко С.* Рецепція Ольги Кобилянської й конфлікт культури зблизка // Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К.: Либідь, 1999. – С. 58-68.
13. *Сизова О.Ф.* Гендерні ролі в поетичному дискурсі Лесі Українки як проблема перекладацької інтерпретації // Актуальні проблеми слов'янської філології. – Вип. 9: Лінгвістика і літературознавство. – К.: Знання України, 2004. – С. 364-372.

КОЛОКВІУМ 4

ЖІНОЧА ПРОЗА «СРІБНОГО СТОЛІТТЯ»: ПРОБЛЕМАТИКА Й ПОЕТИКА

(З. ГІПШУС, Л. ЗІНОВ'ЄВА-АННІБАЛ, О. МІРЕ, А. МАР)

Творчість письменниць Срібного століття (З. Гіппіус (1869-1945), Л. Зінов'євої-Аннібал (1866 (1865)-1907), О. Міре (1874-1913), А. Мар (1887-1917) та ін.) є невід'ємною частиною не тільки російської, але й світової літератури. Однак їхні імена майже невідомі широкому загалу, виключені з літературного процесу, а творча спадщина цих авторок залишається неоціненою й недослідженою. На

сучасному етапі, завдяки розвитку та впровадженню в літературознавчий аналіз гендерних технологій, посилюється науковий інтерес до жіночої творчості. Повертаються забуті жіночі імена. До цього чимало зусиль докладає професор М. Михайлова (МДУ ім. М.В. Ломоносова), яка спеціалізується на дослідженні літературної спадщини письменниць Срібного століття. Вона працює з архівними матеріалами, уводить у науковий обіг нові факти про життя й творчість З. Гіппіус, Л. Зінов'євої-Анібал, О. Міре, А. Мар. На думку М. Михайлової, прийшов час, коли потрібно розглядати окремі етапи розвитку російської літератури з гендерної точки зору, щоб об'єктивно оцінити внесок жінок-авторок у загальну скарбницю художніх досягнень ХХ століття.

Слід зауважити, що заявлена тема надто тісно пов'язана з важливими аспектами літературного розвитку кінця ХІХ – початку ХХ століття: ускладненням і пошуком нових способів відображення найтонших і найскладніших порухів душі, тобто зі зміною засобів психологічного аналізу, з посиленням присутності авторського досвіду, авторського «я» у тексті, з утвердженням і закріпленням експресивних елементів творчості, з переосмисленням «природних» і «обраних» ідентифікацій письменника/письменниці, з актуалізацією особливої маргінальної (читай – гендерної, культурної, національної (у зв'язку з великою хвилею еміграції)) ідентичності автора/авторки, що відчувається у творах і обумовлюється намаганням письменників якомога повніше самовиразитися й саморозкритися, створити гранично суб'єктивний художній світ.

Творчість З. Гіппіус, Л. Зінов'євої-Анібал, О. Міре, А. Мар повною мірою відобразила новаторські тенденції модерного мистецтва. Окрім того, письменницям вдалося передати специфічний трагізм світосприйняття, властивий жіночій інтелігенції початку ХХ століття (письменницям, художницям, актрисам та ін.) на рівні особистого жіночого досвіду, повністю «оголоючи» і виявляючи його в тексті, гранично дорівнюючи своє «я» до «я» своїх суб'єктивних героїнь. Вони активізували жіночу нарацію, зробивши її актом творчості як у житті, так і в літературі, розширили традиційні горизонти жіночої тематики й проблематики, відверто розповівши про жіночі еротичні фантазії (Л. Зінов'єва-Анібал), про жіночі мрії, томління за незвичайним, таємничим у житті й коханні, у відносинах двох (З. Гіппіус), звернувшись до проблеми жіночого мазохізму, як тілесного, так і духовного, описавши складні перипетії поєднання низького, інстинктивного з гострою потребою віри у світле й чисте (А. Мар), відобразивши всі кола пекла, увесь жах жіночої самотності (О. Міре) тощо.

Авторки створили чарівні жіночі образи (наприклад, міс Май з однойменного оповідання З. Гіппіус, Поліна Василівна з її ж оповідання «Поза часом» та інші), збагатили метафорику жіночої сексуальності, наситили оповідь експресією, підвищеною емоційністю, відмовившись від традиційного для російської літератури психологічного аналізу, перевели його на мову «ощущений, переливов емоцій, жестов, психических и иных перевоплощений» (М. Михайлова). Окрім того, такий психологізм змінив і трансформував жанрову природу творчості письменниць. Вони частіше почали моделювати жіночу нарацію у формі щоденника, нотаток, листів, які, наприклад, створюються героїнями, що знаходяться в неконтрольованому стані марення або в стані довготривалого безсоння (Л. Зінов'єва-Анібал), застосовувати

жанр короткої мініатюри – *carte postale* (А. Мар), але й не забули про новелу, оповідання, роман, які тепер не завжди містили сюжет, однак були насичені глибоким філософським смислом. Як підсумовує М. Михайлова в статті «Внутрішній світ жінки та його зображення в російській жіночій прозі Срібного століття», «то, что они сделали все вместе, безусловно расшатывало казавшиеся неизблемыми устои, открывало «шлюзы» тому мощному потоку личностного, индивидуального, обнаженно-раскованного восприятия мира, на которое осмелился в искусстве только XX век».

У процесі підготовки до колоквіуму, присвяченому жіночій прозі Срібного століття, передбачається самостійне знайомство студентів з творами З. Гіппіус, Л. Зінов'євої-Аннібал, О. Міре й А. Мар. Вивчення цієї маловідомої сторінки російської літератури має забезпечити формування об'єктивного погляду студентів на історико-літературний процес Росії кінця XIX – початку XX ст.

Завдання № 1. Під час опрацювання матеріалу особливу увагу варто звернути на погляди і думки авторів, що стосуються проблеми статі, міжстатевих відносин, розуміння природи та значення кохання, шлюбу в житті чоловіка й жінки. Знайомство з питаннями теорії та філософії статі, кохання дозволить серйозніше поставитися до жіночої літератури Срібного століття, на яку надто сильно вплинули філософські ідеї не тільки В. Соловйова, В. Розанова, М. Бердяєва, але й Ф. Ніцше, О. Вейнінгера та інших, глибше зрозуміти її складну тематику й багаторівневу проблематику, більш детально проаналізувати синкретичну поетику.

Завдання № 2. Доповідь – одна з найпоширеніших форм публічних виступів. Потрібно обрати одну із тем, опрацювати запропоновані викладачем джерела, наукові статті, довідкову літературу й підготувати доповідь (довідь письмова, обсягом 8-10 сторінок, обов'язкові власні прикінцеві висновки).

Завдання № 3. Анотація – це довідково-інформаційний документ, що містить коротку характеристику, у даному випадку, статті. У ній наводяться найважливіші питання роботи, викладається зміст і подається її характеристика (оцінка).

Структура (план) анотації:

- 1) опис бібліографічних ознак статті (автор, назва і т.і.);
- 2) текст;
- 3) вказівка категорії читачів, кому призначена.

Завдання № 4. При виконанні цього завдання особливу увагу варто звернути на аналіз специфіки «жіночого письма». Завдання виконується письмово до колоквіуму. В аудиторії зачитуються і обговорюються результати аналізу.

Під номерами з 5 по 10 наведені питання, які розглядаються безпосередньо в аудиторії, під час проведення колоквіуму, але відповіді рекомендується підготувати також наперед, ретельно опрацювавши теоретичний матеріал і проаналізувавши художні тексти. Питання № 10 має узагальнюючий характер. Його обговоренням доцільно закінчити вивчення зазначеної теми.

Нижче, у додатку, вважаємо за необхідне навести список літератури до тем з творчості З. Гіппіус, Зінов'євої-Аннібал, Г. Мар, О. Міре. Він вміщує перелік текстів для обов'язкового прочитання та джерела (як довідкові, так і додаткові), які потрібно опрацювати в процесі підготовки до колоквіуму.

Індивідуальні завдання:

1. Прочитайте та законспекуйте дві статті (за вибором) зі збірника «Русский Эрос, или Философия любви в России» (Сост. и авт. вступ. ст. В.П. Шестаков; Коммент. А.Н. Богословского. – М.: Прогресс, 1991. – 448 с.), будьте готові виступити з тезами в аудиторії, відповідати на питання викладача.

Перелік статей:

1. Соловьев В. «Смысл любви».
2. Соловьев В. «Жизненная драма Платона».
3. Белый А. «Вейнингер о поле и характере».
4. Розанов В. «Концы и начала. «Божественное» и «демоническое». Боги и демоны».
5. Розанов В. «Семья как религия».
6. Розанов В. «Опавшие листья».
7. Розанов В. «Уединенное».
8. Мережковский Д. «Любовь у Толстого и Достоевского»
9. Гиппиус З. «Влюбленность»
10. Гиппиус З. «О любви»
11. Гиппиус З. «Арифметика любви».
12. Гиппиус З. «О женах».
13. Успенский П. «Искусство и любовь».
14. Бердяев Н. «Метафизика пола и любви».
15. Бердяев Н. «Размышления об Эросе».
16. Булгаков С. «Свет Невечерний».
17. Булгаков С. «Владимир Соловьев и Анна Шмидт».
18. Ходасевич В. «Конец Ренаты».

2. Підготуйте доповідь (передбачає самостійні оцінки й висновки) на одну із запропонованих нижче тем. Після кожної доповіді – обговорення у формі питань, дискусія:

а) Тенденції літературного процесу кінця XIX – початку XX ст. Становлення поняття «жіноча література».

Література до теми:

1. Демидова О.Р. Женское творчество и литературный канон русского зарубежья // Российские женщины и европейская культура: материалы V конференции, посвященной теории и истории женского движения / Сост. и отв. ред. Г.А. Тишкин. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 144 – 145.
2. Демидова О. «Эмигрантские дочери» и литературный канон русского зарубежья // Пол. Гендер. Культура. Немецкие и русские исследования. Сб. ст. / Под ред. Э. Шоре, К. Хайдер. – Вып. 2. – М.: РГГУ, 2000. – С. 205 – 219.
3. Колтоновская Е.А. «Женское» вместо предисловия // Е.А. Колтоновская. Женские силуэты (писательницы и артистки). – СПб.: Типо-лит. Акционерного общества «Самообразование», 1912. – С. 5 – 12.
4. Михайлова М.В. Изучение творчества русских писательниц серебряного века // [www.edu.novgorod.ru/fulltext/167/mich301002.rtf]
5. Михайлова М.В. Писательницы Серебряного века в литературном контексте эпохи // Вестник МГУ. Сер.9: Филология. – 2001. – № 1. – С. 35 – 43.
6. Нилли Н. Жизнь. О творчестве женщины. – Симбирск: Типография «Работник», 1912. – 16 с.
7. П-ва А. [Погожева А.] Мотивы женского творчества // Книжки недели. – 1892. – № 2. – С. 161 – 189.

8. Протопопов М. Женское творчество // Русская мысль. – 1891. – № 1. – С. 98 – 112; № 2. – С. 161 – 181; № 4. – С. 123 – 141.

9. Чебышева-Дмитриева Е.А. Русские женщины в изящной литературе и журналистике // Женское дело. – 1900. – № 8 – 9. – С. 186 – 194.

10. Чуйко В. Современные женщины-писательницы // Наблюдатель. – 1889. – № 4. – С. 23 – 50.

б) О. Шапір і Л. Зінов'єва-Аннібал: маніфести російського фемінізму й спроби обґрунтування «свої» літератури.

(О. Шапир «Вопреки обучаю» (1891) и Л.Д. Зиновьева-Аннибал «Рецензия на роман актрисы и писательницы Жоржет Леблан «Выбор жизни» (1904));

Література до теми:

1. Зиновьева-Аннибал Л.Д. Рецензия на роман актрисы и писательницы Жоржет Леблан «Выбор жизни» // Весы. – 1904. – № 8. – С. 60 – 62.

2. Клименко Н. Гендерні питання в публіцистично-критичній творчості О. Шапір – письменниці кін. XIX – поч. XX ст. // Теорія і практика гендерного виховання студентської молоді: досвід, проблеми, перспективи: Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (м. Запоріжжя, 11-12 листопада 2004 р.). – Запоріжжя: Лабораторія видавничих технологій ЗДУ, 2004. – С. 58 – 60.

3. Клименко Н.А. Проблемы феминизма в творчестве О.А. Шапир // Культура народов Причерноморья. Научный журнал. – 2006. – № 91. – С. 63 – 66.

4. Михайлова М.В. Изучение творчества русских писательниц серебряного века // www.edu.novgorod.ru/fulltext/167/mich301002.rtf.

5. Михайлова М.В. Писательницы Серебряного века в литературном контексте эпохи // Вестник МГУ. Сер.9: Филология. – 2001. – № 1. – С. 35 – 43.

6. Шапир О.А. Автобиография / Фидлер Ф.Ф. Первые литературные шаги. Автобиографии современных русских писателей. – М.: Типография товарищества И.Д. Сытина, 1911. – С. 46 – 55.

7. Шапир О. Вопреки обычаю // Преображение. – 1997. – № 5. – С. 97 – 104.

8. Юкина И. Ольга Шапир – идеолог российского феминизма // «Ей не дано прокладывать новые пути...». Из истории женского движения России. – Вып. 2. – СПб.: Дорн, 1998 [<http://www.a-z.ru/women/texts/ideologistr.htm>].

9. Юкина И. Поборница женской свободы // Преображение. – 1997. – № 5. – С. 95 – 96.

в) Корелят «життєтворчість» і конструювання гендерної ідентичності в жіночій прозі Срібного століття. Проблема автобіографізму.

Література до теми:

1. Михайлова М. Лица и маски русской женской культуры Серебряного века // Гендерные исследования: Феминистская методология в социальных науках. – Харьков, 1998. – С. 117 – 132 [http://www.a-z.ru/women_cd1/html/mihailova_g.htm].

2. Михайлова М.В. «Я женщина с головы до ног...» (творческий портрет писательницы А. Мирэ) // Преображение. – 1993. – № 1. – С. 119 – 130 [http://www.a-z.ru/women_cd1/html/preobrazh_1_1993_2.htm].

3. Ходасевич В. Конец Ренаты // Русский Эрос, или Философия любви в России / Сост. и авт. вступ. ст. В.П. Шестаков; Коммент. А.Н. Богословского. – М.: Прогресс, 1991. – С. 337 – 349.

4. Экконен К. Жизнетворчество и конструирование авторской индетиности авторов-женщин русского раннего модернизма (Зинаида Гиппиус и Нина Петровская) // Гендер по-русски: преграды и пределы. Материалы международного научного семинара. Тверь, 10-12 сентября 2004 [www.vvsu.ru/grc/blg/female_literary_theory.asp].

г) Діонісійське у творчості Л. Зінов'євої-Аннібал і російській літературі 1900-х рр.

Література до теми:

1. *Зиновьева-Аннибал Л.Д.* Тридцать три уroda: Роман, рассказы, эссе, пьесы / Сост., предисл. и коммент. М.В. Михайловой. – М.: Аграф, 1999. – 496 с.
2. *Михайлова М.* Лица и маски русской женской культуры Серебряного века // Гендерные исследования: Феминистская методология в социальных науках. – Харьков, 1998. – С. 117 – 132 [http://www.a-z.ru/women_cd1/html/mihailova_g.htm].
3. *Михайлова М.В.* Преображающее «Нет!» Л.Д. Зиновьевой-Аннибал (вступительная статья к публикации рассказов) // Октябрь. – 1993. – № 9. – С. 138 – 141.
4. *Михайлова М.В.* Страсти по Лидии. Творческий портрет // Преображение. – 1994. – № 2. – С. 144 – 156 [http://www.a-z.ru/women/texts/mihailrddd.htm].
5. *Михайлова М. В.* Эротика в прозе русских писательниц серебряного века // Феминистская теория и практика: Восток-Запад. Материалы международной научно-практической конференции. – СПб.: ПЦГИ, 1996. – С. 252 – 262 [www.a-z.ru/women/texts/mihailrd.htm].
6. *Романовская Е.В.* Мотив дионисийства в культуре Серебряного века // Смысл жизни личности в эпоху посткнижной культуры. – Саратов, 2003. – С. 110 – 114.
7. *Суковатая В.* «33 уroda» Лидии Зиновьевой-Аннибал или эротический Другой женской наррации // Гендерные исследования. – 1999. – № 2. – С. 282 – 284.

д) Літературний трансвестизм З. Гіппіус: пошуки «ідеальної мови» чи ідентичності.

Література до теми:

1. *Гиппиус З.Н.* Сочинения: Стихотворения. Проза / Вступ ст., сост., подгот. текста и коммент. К.М. Азадовского, А.В. Лаврова. – Л.: Художественная литература, 1991. – 664 с.
2. *Гиппиус З.Н.* Стихи и проза / Сост., коммент. и послесл. Н.И. Осьмаковой. – Тула: Приок. кн. изд-во, 1992. – 430 с.
3. *Гиппиус З.Н.* Проза (сер. «Проза поэта») / Вступ. ст. М. Михайловой. – М.: Вагриус, 2000. – 270 с.
4. *Михайлова М.* Лица и маски русской женской культуры Серебряного века // Гендерные исследования: Феминистская методология в социальных науках. – Харьков, 1998. – С. 117 – 132 [http://www.a-z.ru/women_cd1/html/mihailova_g.htm].
5. *Михайлова М.В.* Я ничего не боюсь ... (литературное кредо З.Н. Гиппиус) // Русская культура XX века на родине и в эмиграции / Под ред. Т.П. Буслаковой, Е.А. Ивановой, М.В. Михайловой. – М., 2002. – Вып. 2. – С. 5 – 17.
6. *Полукарова Л.В.* «Надо всякую чашу пить – до дна». О личности и творчестве З.Н. Гиппиус // Литература в школе. – 1996. – № 5. – С. 72 – 84.
7. *Томсон Д.* Мужское Я в творчестве Зинаиды Гиппиус: литературный прием или психологическая потребность? // Преображение. – 1996. – № 4. – С. 138 – 149 [www.a-z.ru/women_cd1/html/preobrazh_4_1996_g.htm].
8. *Экконен К.* Жизнетворчество и конструирование авторской индетиности авторов-женщин русского раннего модернизма (Зинаида Гиппиус и Нина Петровская) // Гендер по-русски: преграды и пределы. Материалы международного научного семинара. Тверь, 10-12 сентября 2004 [www.vvsu.ru/grc/blg/female_literary_theory.asp].

е) Жіночий еротичний дискурс: проза А. Мар.

Література до теми:

1. *Мар А.* Женщина на кресте // Мар А. Женщина на кресте: Сборник. – СПб.: «Продолжение жизни», 2004. – С. 9 – 128.
2. *Куберская А.* Психолог истерзанной женской души (об А. Мар) // Мар А. Женщина на кресте: Сборник. – СПб.: «Продолжение жизни», 2004. – С. 5 – 8.
3. *Михайлова М.В.* Внутренний мир женщины и его изображение в русской женской прозе серебряного века // Преображение. – 1996. – № 4. – С. 150 – 158 [http://www.a-z.ru/women_cd1/html/mihailrddd.htm].

4. Михайлова М. Диалог мужской и женской культур в русской литературе Серебряного века: «Cogito ergo sum» – «Amo ergo sum» [http: // www.a-z.ru/women_cd1/html/mihailova_b.htm].

5. Михайлова М. Лица и маски русской женской культуры Серебряного века // Гендерные исследования: Феминистская методология в социальных науках. – Харьков, 1998. – С. 117 – 132 [http: // www.a-z.ru/women_cd1/html/mihailova_g.htm].

6. Михайлова М.В. Русская интеллигенция Серебряного века: творческая и профессиональная самореализация женщины // Intelligencia: tradicja i nowe czasy. – Krakow, 2001. – S. 159 – 172 [http: // www.a-z.ru/women_cd1/html/lit_vcd.htm].

7. Михайлова М.В. Эротика в прозе русских писательниц серебряного века // Феминистская теория и практика: Восток-Запад. Материалы международной научно-практической конференции. – СПб.: ПЦГИ, 1996. – С. 252 – 262 [www.a-z.ru/women/texts/mihailrd.htm].

ж) Анатомія жіночої самотності у творчості О. Міре

Література до теми:

1. Мирэ А. Павлины // Октябрь. – 1994. – № 7. – С. 141 – 143.

2. Мирэ А. Кубок со змеями // Октябрь. – 1994. – № 7. – С. 143 – 146.

3. Мирэ А. Служанка // Октябрь. – 1994. – № 7. – С. 146 – 147.

4. Мирэ А. Кармен // Октябрь. – 1994. – № 7. – С. 147 – 148.

5. Мирэ А. За решеткой // Октябрь. – 1994. – № 7. – С. 148 – 149.

6. Михайлова М.В. Заколдованный круг А. Мирэ (вступительная статья к публикации) // Октябрь. – 1994. – № 7. – С. 139 – 141.

7. Михайлова М.В. Западноевропейский модернизм на русской почве: творчество А. Мирэ // Художественно-историческая интеграция литературного процесса. – Майкоп, 2003. – С. 15 – 17.

8. Михайлова М. Лица и маски русской женской культуры Серебряного века // Гендерные исследования: Феминистская методология в социальных науках. – Харьков, 1998. – С. 117 – 132 [http: // www.a-z.ru/women_cd1/html/mihailova_g.htm].

9. Михайлова М.В. Русская интеллигенция Серебряного века: творческая и профессиональная самореализация женщины // Intelligencia: tradicja i nowe czasy. – Krakow, 2001. – S. 159 – 172 [http: // www.a-z.ru/women_cd1/html/lit_vcd.htm].

10. Михайлова М.В. «Я женщина с головы до ног...» (творческий портрет писательницы А. Мирэ) // Преображение. – 1993. – № 1. – С. 119 – 130 [http: // www.a-z.ru/women_cd1/html/preobrazh_1_1993_2.htm].

3. Напишіть анотації до 1-2 статей М. Михайлової (див. вище), присвячених дослідженню творчості письменниць Срібного століття. Зачитайте й обговоріть їх в аудиторії:

4. Зробіть літературознавчий аналіз одного уривку з будь-якого прозового твору письменниць (З. Гінніус, Л. Зінов'євої-Аннібал, А. Мар, О. Міре).

Приблизний план аналізу

1. Автор твору, його назва. Місце аналізованого уривку в цьому творі.

2. Прокоментувати зв'язок уривку з композицією твору, з тематикою, зі специфікою «жіночої проблематики».

3. Дати відповідь на питання: чи артикульований в уривку особливий жіночий досвід? У чому це виявляється? (взяти до уваги гендерну ідентичність наратора, гендерні ролі персонажів, специфіку та засоби моделювання жіночих / чоловічих характерів).

4. Визначити особливості родового «жіночого» та індивідуально-авторського стилю письменниці.

5. Доведіть, що теми «жінка й творчість», «жінка й кохання», «жінка й пристрасть», «жінка й релігія» стають провідними в прозі письменниць Срібного століття. Чи помітили ви відмінності в їх відображенні, наприклад, у творчості З. Гіппіус порівняно з творчістю З. Зінов'євої-Анібал, А. Мар?

6. Відомо, що містифікація, гра, маскарад були невід'ємними рисами культури Срібного століття, і в «життєтворчості» згаданих письменниць вони також були присутні, грали неабияку роль. Доведіть це, наведіть приклади. Подумайте над такими питаннями: яке значення мала містифікація в житті Зінаїди Гіппіус? Чи можна вважати її демонізм способом маскування власної окремішності?

7. Спираючись на знання чоловічої та жіночої літератури цього періоду, підготуйте доповіді (за вибором):

- Поетика й естетика кохання в оповіданнях З. Гіппіус й І. Буніна;
- Літературний трансвестизм у творчості З. Гіппіус і В. Брюсова: причини, наслідки, сприйняття сучасниками;
- Любовні колізії у творчості В. Іванова і Л. Зінов'євої-Анібал: чоловіча й жіноча версії одного сюжету» (На матеріалі роману В. Іванова «Крила» й повісті З. Зінов'євої-Анібал «Тридцять три потвори»).

8. На думку дослідниці М. Михайлової, Анну Мар можна вважати однією з засновниць еротичної літератури Срібного століття. Чи погоджуєтесь ви з цим? Обґрунтуйте відповідь.

9. Визначте специфіку психологічного аналізу в прозових творах З. Гіппіус, З. Зінов'євої-Анібал, О. Міре. Доведіть, що саме нею зумовлені жанрові трансформації у творчості письменниць.

10. Оцінюючи російську жіночу прозу Срібного століття, визначте її роль та місце в історії літератури цього періоду.

ДОДАТОК

Творчість З. Гіппіус (1869 – 1945)

Тексти для обов'язкового прочитання

1. Гіппіус З.Н. Сочинения: Стихотворения. Проза / Вступ ст., сост., подгот. текста и коммент. К.М. Азадовского, А.В. Лаврова. – Л.: Художественная литература, 1991. – 664 с.
2. Гіппіус З.Н. Чертова кукла: Проза. Стихотворения. Статьи / Сост., вступ. ст., примеч. В.В. Ученовой. – М.: Современник, 1991. – 587 с.
3. Гіппіус З.Н. Чертова кукла: Роман. Рассказы / Послесл. Л. Еременко, Г. Карповой. – Кемерово: Кн. изд-во, 1991. – 270 с.
4. Гіппіус З.Н. Стихи и проза / Сост., коммент. и послесл. Н.И. Осьмаковой. – Тула: Приок. кн. изд-во, 1992. – 430 с.
5. Гіппіус З.Н. Проза (сер. «Проза поэта») / Вступ. ст. М. Михайловой. – М.: Вагриус, 2000. – 270 с.
6. Гіппіус З.Н. Живые лица: Воспоминания. – Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1991. – 198 с.
7. Гіппіус З. Петербургские дневники, 1914 – 1919. – М.: Нью-Йорк, 1990. – 319 с.
8. Гіппіус З.Н. Автобиографическая заметка // Русская литература XX века (1890-1910) / Под ред. проф. С.А. Венгерова. В 2-х кн. – М.: Издательский дом «XXI век – Согласие», 2000. – Кн. 1. – С. 171 – 175.

9. Гиппиус З. Влюбленность // Русский Эрос, или Философия любви в России / Сост. и авт. вступ. ст. В.П. Шестаков; Комментар. А.Н. Богословского. – М.: Прогресс, 1991. – С. 174 – 185.
10. Гиппиус З. О любви // Русский Эрос, или Философия любви в России / Сост. и авт. вступ. ст. В.П. Шестаков; Комментар. А.Н. Богословского. – М.: Прогресс, 1991. – С. 185 – 208.
11. Гиппиус З. Арифметика любви // Русский Эрос, или Философия любви в России / Сост. и авт. вступ. ст. В.П. Шестаков; Комментар. А.Н. Богословского. – М.: Прогресс, 1991. – С. 208 – 215.
12. Гиппиус З. О женах // Русский Эрос, или Философия любви в России / Сост. и авт. вступ. ст. В.П. Шестаков; Комментар. А.Н. Богословского. – М.: Прогресс, 1991. – С. 215 – 220.
13. Мальчики и девочки (Дискуссия З. Гиппиус и В. Талина о литературном поколении 20-х годов в парижской газете «Последние новости») / Публ., вступ. ст. и комментарии М. Долинского и И. Шайтанова // Октябрь. – 1991. – № 9. – С. 160 – 178.

Література довідкового характеру

1. Гиппиус З.Н. Библиография // Русская литература XX века (1890-1910) / Под ред. проф. С.А. Венгерова. В 2-х кн. – М.: Издательский дом «XXI век – Согласие», 2000. – Кн. 2. – С. 372 – 378.
2. Гиппиус З.Н. // Русские писатели. 1800-1917: Биографический словарь / Под ред. П.А. Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1989. – Т. 1. – С. 566 – 570.
3. Соколов А.Г. З.Н. Гиппиус // Русские писатели: Биобиблиографический словарь / Под ред. П.А. Николаева. – М.: Просвещение, 1990. – Т. 1. – С. 178 – 179.
4. Николюкин А.Н. Гиппиус Зинаида Николаевна // Русские писатели 20 века: Биогр. слов. / Глав. ред. и сост. П.А. Николаев. – М.: Большая российская энциклопедия, Изд-во «Рандеву-АМ», 2000. – С. 185 – 186.

Дослідження прозової творчості письменниці

1. Гарбар М.А. Дневниковая проза З.Н. Гиппиус 1914-1921 гг. // Наукові записки ХДПУ ім. Г.С.Сковороди. – Сер. Літературознавство. – Харків, 2000. – Вип. 1 (25). – С. 200 – 204.
2. Гарбар М.А. Идейно-художественное своеобразие рассказа З.Н.Гиппиус «Он-белый» // Наукові записки ХДПУ ім. Г.С.Сковороди. – Сер. Літературознавство. – Харків, 1999. – Вип. 2 (23). – С. 123 – 127.
3. Гарбар М.А. Некоторые аспекты поэтики романной диалогии З.Н.Гиппиус «Чертова кукла» и «Роман-царевич» // Наукові записки ХДПУ ім. Г.С.Сковороди. – Сер. Літературознавство. – Харків, 2001. – Вип. 1(28). – С. 232 – 235.
4. Дмитриевская Л.Н. Женский портрет в рассказах З.Н. Гиппиус // Синтез в русской и мировой художественной культуре. – М., 2003. – С. 130 – 133.
5. Евграфов Г. Женщина ручной выделки (Литературный критик, русская поэтесса зарубежья. З. Гиппиус) // Крестьянка. – 2006. – № 4. – С. 170 – 175.
6. Евграфов Г. «Я в себе, от себя, не боюсь ничего...» (З. Гиппиус) // Смена. – 1999. – № 12. – С. 228 – 240.
7. Зинаида Николаевна Гиппиус. Новые материалы. Исследования / РАН, Институт мировой литературы им. А.М. Горького. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – 384 с.
8. Жигулина О. Тема любви в философии З. Гиппиус // София: Рукописный журнал Общества ревнителей русской философии. – 2003. – Вып. 6. [ralomnic.org/filosofiya/fenomen/love_gip/].
9. Маковский С. Зинаида Гиппиус (1869-1945) // Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века. – М.: Издательство «Наш дом – L'Age d'Homme», Екатеринбург: издательство «У-Фактория», 2000. – С. 93 – 128.
10. Михайлова М.В. Формулы любви Зинаиды Гиппиус // Проза (сер. «Проза поэта») / Вступ. ст. М. Михайловой. – М.: Вагриус, 2000. – С. 5 – 8.
11. Михайлова М.В. Я ничего не боюсь ... (литературное кредо З.Н. Гиппиус) // Русская культура XX века на родине и в эмиграции / Под ред. Т.П. Буслаковой, Е.А. Ивановой, М.В. Михайловой. – М., 2002. – Вып. 2. – С. 5 – 17 [http://www.a-z.ru/women_cd1/html/mihailova_c.htm].

12. Михайлова М. Внутренний мир женщины и его изображение в русской женской прозе серебряного века // Преображение. – 1996. – № 4. – С. 150 – 158 [http://www.a-z.ru/women_cd1/html/mihailrddd.htm].
13. Озеров Ю.А. «Люблю недостижимое» (о творчестве З. Гиппиус) // Русская речь. – 2005. – № 5. – С. 24 – 29; 2006. – № 1. – С. 18 – 27.
14. Осипович Т. Поиски «третьего» пол-а в литературном дискурсе Серебряного века // Эрос и логос: Феномен сексуальности в современной культуре. – М., 2003. – С. 225 – 237.
15. Пильд Л. Зинаида Гиппиус и И.С. Тургенев (тема любви и др.) // Пильд К. Тургенев в восприятии русских символистов (1890-1900-е годы). – Тарту: Изд-во Тартуского ун-та, 1999. – С. 56 – 76 [www.ruthenia.ru/document/533815.html].
16. Полукарова Л.В. «Надо всякую чашу пить – до дна». О личности и творчестве З.Н. Гиппиус // Литература в школе. – 1996. – № 5. – С. 72 – 84.
17. Томсон Д. Мужское Я в творчестве Зинаиды Гиппиус: литературный прием или психологическая потребность? // Преображение. Русский феминистский журнал. – 1996. – № 4. – С. 138 – 149 [www.a-z.ru/women_cd1/html/preobrazh_4_1996_g.htm].
18. Щемелева Л. Несколько граней З.Н. Гиппиус (к творческой биографии писательницы, 1869-1945) // Даугава. – 1989. – № 9. – С. 100 – 104.
19. Экконен К. Жизнетворчество и конструирование авторской индичности авторов-женщин русского раннего модернизма (Зинаида Гиппиус и Нина Петровская) // Гендер по-русски: преграды и пределы. Материалы международного научного семинара. Тверь, 10-12 сентября 2004 [www.vvsu.ru/grc/blg/female_literary_theory.asp].

Творчість Л. Зінов'євої-Аннібал (1866 (1865) – 1907)

Тексты для обов'язкового прочитання

1. Зиновьева-Аннибал Л.Д. Трагический зверинец. – М.: Водолей, 1997. – 224 с.
2. Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три уroda: Роман, рассказы, эссе, пьесы / Сост., предисл. и коммент. М.В. Михайловой. – М.: Аграф, 1999. – 496 с.
3. Зиновьева-Аннибал Л.Д. Волки // Октябрь. – 1993. – № 9. – С. 141 – 148.
4. Зиновьева-Аннибал Л.Д. Голова Медузы // Октябрь. – 1993. – № 9. – С. 148 – 154.
5. Зиновьева-Аннибал Л.Д. Рецензия на роман актрисы и писательницы Жоржет Леблан «Выбор жизни» // Весы. – 1904. – № 8. – С. 60 – 62.

Література довідкового характеру

1. Кушлина О.Б. Л.Д. Зиновьева-Аннибал // Русские писатели. 1800-1917. Биографический словарь / Под ред. П.А. Николаева. – М.: Большая советская энциклопедия, Фианит, 1992. – Т. 2. – С. 342 – 344.
2. Михайлова М.В. Л.Д. Зиновьева-Аннибал // Русские писатели 20 века: Биографический словарь / Глав. ред. и сост. П.А. Николаев. – М.: Большая российская энциклопедия, Изд-во «Рандеву-АМ», 2000. – С. 287 – 288.

Література про творчість письменниці

1. Алешина С.В. Л.Д. Зиновьева-Аннибал. Творческая эволюция: Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Липецкий гос. пед. ун-т. – Липецк, 1999. – 19 с.
2. Михайлова М.В. Страсти по Лидии. Творческий портрет // Преображение. – 1994. – № 2. – С. 144 – 156 [<http://www.a-z.ru/women/texts/mihailrddd.htm>].
3. Михайлова М.В. Бывают странные сближенья ...(С.Н. Сергеев-Ценский и Л.Д. Зиновьева-Аннибал: инвариации неореализма) // Вопросы литературы. – 1998. – № 2. – С. 83 – 96.
4. Михайлова М.В. Преображающее «Нет!» Л.Д. Зиновьевой-Аннибал (вступительная статья к публикации рассказов) // Октябрь. – 1993. – № 9. – С. 138 – 141.
5. Михайлова М.В. «Мы – две руки единого креста ...» // Наука и религия. – 1995. – № 4. – С. 48 – 51.
6. Михайлова М.В. Внутренний мир женщины и его изображение в русской женской прозе серебряного века // Преображение. – 1996. – № 4. – С. 150 – 158 [http://www.a-z.ru/women_cd1/html/mihailrddd.htm].

7. Михайлова М. Лица и маски русской женской культуры Серебряного века // Гендерные исследования: Феминистская методология в социальных науках. – Харьков, 1998. – С. 117 – 132 [http: // www.a-z.ru/women_cd1/html/mihailova_g.htm].
8. Михайлова М.В. Эротика в прозе русских писательниц Серебряного века // Феминистская теория и практика: Восток-Запад. Материалы международной научно-практической конференции. – СПб.: ПЦГИ, 1996. – С. 252 – 262 [www.a-z.ru/women/texts/mihailrd.htm].
9. Михайлова Т. Лидия Зиновьева-Аннибал. Тридцать три уroda; Lydia Zinovieva-Annibal. The tragic Menagerie // Знамя. – 1999. – № 10. – С. 228 – 231.
10. Николаева Е.А., Коротина Е.И. Раскрытие архетипа Матери в одном произведении Серебряного века: По повести Л.Д. Зиновьевой-Аннибал «33 уroda» // Вопросы филологических наук. – 2004. – № 2. – С. 8 – 10.
11. Никольская Т.Л. Творческий путь Л.Д. Зиновьевой-Аннибал // Ученые зап. Тартуского ун-та. – 1988. – Вып. 813. – С. 123 – 138.
12. Суковатая В. «33 уroda» Лидии Зиновьевой-Аннибал или эротический Другой женской наррации // Гендерные исследования. – 1999. – № 2. – С. 282 – 284.

Творчість О. Міре (Олександри Михайлівни Моїсєєвої (1874 – 1913))

Тексти для обов'язкового прочитання

1. Мирэ А. Павлины // Октябрь. – 1994. – № 7. – С. 141 – 143.
2. Мирэ А. Кубок со змеями // Октябрь. – 1994. – № 7. – С. 143 – 146.
3. Мирэ А. Служанка // Октябрь. – 1994. – № 7. – С. 146 – 147.
4. Мирэ А. Кармен // Октябрь. – 1994. – № 7. – С. 147 – 148.
5. Мирэ А. За решеткой // Октябрь. – 1994. – № 7. – С. 148 – 149.

Література про творчість письменниці

1. Михайлова М.В. Заколдованный круг А. Мирэ (вступительная статья к публикации) // Октябрь. – 1994. – № 7. – С. 139 – 141.
2. Михайлова М.В. Западноевропейский модернизм на русской почве: творчество А. Мирэ // Художественно-историческая интеграция литературного процесса. – Майкоп, 2003. – С. 15 – 17.
3. Михайлова М. Лица и маски русской женской культуры Серебряного века // Гендерные исследования: Феминистская методология в социальных науках. – Харьков, 1998. – С. 117 – 132 [http: // www.a-z.ru/women_cd1/html/mihailova_g.htm].
4. Михайлова М.В. Русская интеллигенция Серебряного века: творческая и профессиональная самореализация женщины // Intelligencia: tradicja i nowe czasy. – Krakow, 2001. – S. 159 – 172 [http: // www.a-z.ru/women_cd1/html/lit_vcd.htm].
5. Михайлова М.В. «Я женщина с головы до ног...» (творческий портрет писательницы А. Мирэ) // Преображение. – 1993. – № 1. – С. 119 – 130 [http: // www.a-z.ru/women_cd1/html/preobrazh_1_1993_2.htm].

Творчість А. Мар (Анни Яківни Леншиної (1887 – 1917))

Тексти для обов'язкового прочитання

1. Мар А. Женщина на кресте // Мар А. Женщина на кресте: Сборник. – СПб.: «Продолжение жизни», 2004. – С. 9 – 128.
2. Мар А. Идущие мимо // Мар А. Женщина на кресте: Сборник. – СПб.: «Продолжение жизни», 2004. – С. 129 – 196.
3. Мар А. Невозможное // Мар А. Женщина на кресте: Сборник. – СПб.: «Продолжение жизни», 2004. – С. 197 – 288.
4. Мар А. Рассказы // Мар А. Женщина на кресте: Сборник. – СПб.: «Продолжение жизни», 2004. – С. 289 – 382.

Література за творчістю письменниці

1. Куберская А. Психолог истерзанной женской души (об А. Мар) // Мар А. Женщина на кресте: Сборник. – СПб.: «Продолжение жизни», 2004. – С. 5 – 8.

2. Михайлова М.В. Внутренний мир женщины и его изображение в русской женской прозе серебряного века // Преображение. – 1996. – № 4. – С. 150 – 158 [http: // www.a-z.ru/women_cd1/html/mihailrddd.htm].
3. Михайлова М. Диалог мужской и женской культур в русской литературе Серебряного века: «Cogito ergo sum» – «Amo ergo sum» [http: // www.a-z.ru/women_cd1/html/mihailova_b.htm].
4. Михайлова М. Лица и маски русской женской культуры Серебряного века // Гендерные исследования: Феминистская методология в социальных науках. – Харьков, 1998. – С. 117 – 132 [http: // www.a-z.ru/women_cd1/html/mihailova_g.htm].
5. Михайлова М.В. Русская интеллигенция Серебряного века: творческая и профессиональная самореализация женщины // Intelligencia: tradicja i nowe czasy. – Krakow, 2001. – S. 159 – 172 [http: // www.a-z.ru/women_cd1/html/lit_vcd.htm].
6. Михайлова М.В. Эротика в прозе русских писательниц серебряного века // Феминистская теория и практика: Восток-Запад. Материалы международной научно-практической конференции. – СПб.: ПЦГИ, 1996. – С. 252 – 262 [www.a-z.ru/women/texts/mihailrd.htm].
7. Рейтблат А.И. А. Мар // Русские писатели. 1800-1917. Биографический словарь / Глав. ред. П.А. Николаев. – М.: Научное изд-во «Большая российская энциклопедия», 1994. – Т.3. – С. 514 – 515.

КОЛОКВІУМ 5

ТЕМИ ТВОРЧОСТІ, КОХАННЯ Й МАТЕРИНСТВА В РОСІЙСЬКІЙ ЖІНОЧІЙ ПОЕЗІЇ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ (А. АХМАТОВА, М. ЦВЕТАЄВА, М. ЛОХВИЦЬКА)

Надамо декілька висловлювань письменників, критиків, літературознавців про феномен «жіночої поезії» кінця ХІХ – початку ХХ ст., аби підкреслити усвідомлення патріархатним дискурсом потенціалу жіночої творчості:

В. Ходасевич: «В последние годы целый ряд появившихся даровитых поэтесс заставил о себе говорить... Так называемая «поэзия женской души» привлекла общее внимание любителей поэзии. Специфическая «женскость» стихов стала оцениваться много выше, чем до сих пор оценивалась».

(Ходасевич В. [Рец.] София Парнок. Стихотворения. Петроград, 1916. // В. Ходасевич. Колеблемый треножник. Избранное. – М.: Сов. писатель, 1991. – С. 433 – 435).

«Как человеческий документ, «женская поэзия» содержательнее и ценнее, чем как собственно поэзия».

(Ходасевич В. «Женские» стихи // В. Ходасевич. Колеблемый треножник. Избранное. – М.: Сов. писатель, 1991. – С. 577 – 580).

М. Волошин: «Женщина сама не творит языка, и поэтому в те эпохи, когда идет творчество элементов речи, она безмолвствует. Но когда язык создан, она может выразить на нем и найти слова для оттенков менее уловимых, чем способен на это мужчина».

(Волошин М. Женская поэзия // Утро России. – 1910. – № 323 (11 дек.). – С. 6).

П. Перцов: «За последнее время от наших поэтесс ждешь и находишь как-то больше, чем от поэтов. Наступил какой-то «суфражизм» в русской поэзии. Или, в самом деле, близится возобновленное после тысячелетий «господство женщины»? Ведь никогда сильный пол так не пасовал перед слабым, как в наш «декадентский» век?».

(Перцов П. Интимная поэзия // Новое время (илл. прил.). – 1913. – № 13327. – С. 9 – 10).

И. Шевелева: «Неповторимое женское мироощущение лучшие поэтессы выражают особым «женским» языком. В общем-то он ведь действительно существует – и состоит из всем понятных слов. Только вот ласковое слово женщина умеет сказать ласковее, нежное – нежнее, прощающее – безоглядней...».

(Шевелева И. Женское и материнское... // Наш современник. – 1988. – № 3. – С. 165 – 168).

Н. Скатов: «Но возможно ли и нужно ли сейчас это противопоставление? Женская поэзия? Мужская? Конечно, всякая большая литература общечеловечна. И все же мало что можно объяснить в стихах Анны Ахматовой, не поняв этого женского характера их».

(Скатов Н. Книга женской души // Литература в школе. – 1989. – № 3. – С. 3 – 13).

Ю. Лотман: «...начало XX века выплеснуло в русскую поэзию целую плеяду гениальных женщин-поэтов. И Ахматова, и Цветаева не только не скрывали женскую природу своей музыки – они ее подчеркивали. И тем не менее их стихи не были «женскими» стихами. Они выступили в литературе не как поэтессы, а как поэты».

(Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб.: «Искусство – СПб», 2000. – 704 с.).

Наведені вище спостереження та зауваження дозволяють зробити висновок про те, що жінка-митець не здатна приховати свою гендерну ідентичність, що прочитується у творах і обумовлює їх гендерну природу. Це відчувають як критики, літературознавці, так і непрофесійні читачі. Усвідомлення й дослідження специфіки жіночої творчості стає можливим тільки на початку XXI століття, коли в літературознавстві поширюються нові методології й продуктивно вивчається література з гендерної перспективи. Саме з цієї точки зору цікаво підійти до розгляду ліричної спадщини Анни Ахматової, Марини Цветаєвої, Мірри Лохвицької, для яких творчість була не тільки актом самовираження, але й способом здобуття свого місця в культурному просторі.

Анна Ахматова (1889 – 1966) – жінка, дружина, мати, поетеса, у віршах якої знайшла вихід так довго стримувана «духовна енергія жіночої душі» (М. Старшинов). Саме їй вдалося розкрити найпотаємніші глибини жіночого внутрішнього світу; з абсолютною безпосередністю, у формі ліричного щоденника розповісти про почуття й переживання звичайної реальної жінки, яка здатна не тільки кохати й страждати, але й має сили у важку хвилину підтримати чоловіка, сина, опікуватися бідною й болем країни.

Марина Цветаєва (1892 – 1941) – перш за все жінка-поет, енергетика особистості якої була настільки сильною, що не залишала байдужими оточуючих, повною мірою «виливалася» в поезію, щоденники й листування з відомими сучасниками. М. Цветаєва підкреслювала право митця протистояти добі з її тимчасовими цінностями й уможлиблювала створення своїх аксіологічних координат світу. Проголошуючи поезію таємничим актом творіння, вона підносила жінку до рівня творця, який назавжди потрапив у полон свого покликання.

Міппа Лохвицька (1869 – 1905), зразкова дружина й мати п'ятьох синів, отримала від сучасників неофіційний, але досить красномовний титул – «російська Сафо». Вона увійшла в історію жіночої поезії як співачка пристрасті, несамолюбного, розкутого кохання, про яке мріє у своїх потаємних думках кожна жінка. М. Лохвицька у своїх віршах намагалася звільнитися від загальної нудьги, банальності, буденності, ідейності й проголосити культ краси й всеохоплюючої любові.

Питання про існування жіночої поезії як особливого літературного феномену й до сьогодні залишається дискусійним. Тому звернення до творчості Анни Ахматової, Марини Цвєтаєвої, Міппи Лохвицької, талановитих російських поетес кінця ХІХ – початку ХХ століття, надасть можливість студентам скласти власне уявлення й створити об'єктивний погляд щодо цього явища.

Методичні вказівки щодо проведення колоквіуму

Завдання № 1-4 треба виконуються заздалегідь (письмово).

Завдання № 1. Під час опрацювання статей особливу увагу варто звернути на відношення авторів до феномену «жіноча поезія Срібного століття». Виконання завдання сприятиме глибшому розумінню й осмисленню подальших питань колоквіуму.

Завдання № 2. Виступ повинен мати вигляд роздуму проблемного характеру й може бути озвучений у формі монологу-ствердження. Потрібно обрати одну з запропонованих тем, перечитати вірші (2-3 вивчити напам'ять), опрацювати всі наведені до теми джерела й підготувати виступ-повідомлення (обов'язково в письмовому вигляді, обсягом 5-6 сторінок), який закінчити власними висновками.

Завдання № 3. При виконанні цього завдання особливу увагу слід приділити специфіці «жіночого письма». Завдання виконується письмово напередодні. В аудиторії зачитуються й обговорюються результати аналізу.

Завдання № 4. Потрібно уважно прочитати обрану монографію, дати відповіді на запропоновані питання (письмово). Під час проведення колоквіуму ознайомити аудиторію з аналізом монографії

Під номерами 5-10 запропоновані питання, які розглядаються безпосередньо в аудиторії, під час проведення колоквіуму: цьому має передувати ретельне опрацювання теоретичного матеріалу, художніх текстів. Питання № 10 має узагальнюючий характер. Його обговоренням доцільно закінчити вивчення проголошеної теми.

Завдання і питання:

1. Складіть план-конспект однієї зі статей (за вибором). Чи погоджуєтесь ви з думками автора/авторки статті? Висловіть та обґрунтуйте свою гіпотезу щодо причин виникнення феномену «жіноча поезія Срібного століття»:

Перелік статей:

1.Мандельштам О. Литературная Москва // Мандельштам О. Слово и культура: Статьи. – М.: Советский писатель, 1987. – С. 194 – 197.

2.Ходасевич В. [Рец.] София Парнок. Стихотворения. Петроград, 1916. // Ходасевич В. Колеблемый треножник. Избранное. – М.: Советский писатель, 1991. – С. 433 – 435.

3.Ходасевич В. «Женские» стихи // Ходасевич В. Колеблемый треножник. Избранное. – М.: Советский писатель, 1991. – С. 577 – 580.

4.Бойм С. «Женственность» и эстетическая непристойность // Death in Quotation Marks: Cultural Myths of the Modern Poet, Cambridge and London. Harvard University Press, 1991 [www.owl.ru/avangard/zhenstvennostiest.html].

5.Дорфман Л. «Серапионова сестра» Елизавета Полонская и критическое восприятие «женской лирики» // Преображение. – 1996. – № 4. – С. 46 – 53.

6.Ронен О. «Бедные Изиды». Об одной вольной шутке Осипа Мандельштама // Литературное обозрение. – 1991. – № 11. – С. 91 – 92.

7.Тарланов Е.З. Женская литература в России рубежа веков (социальный аспект) // Русская литература. – 1999. – № 1. – С. 134 – 144.

8.Цаликова И.К. М. Цветаева и «женская поэзия» в исследованиях Джейн Таубман и Ирины Шевеленко // От текста к контексту. – Ильян; Белово, 2004. – Вып. 4. – С. 254 – 260.

9.Шевеленко И. «Женская поэзия» // Шевеленко И. Литературный путь Цветаевой: Идеология-поэтика-идентичность автора в контексте эпохи. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – С. 64 – 73.

2. Обравши одну з запропонованих нижче тем, підготуйте виступ-повідомлення, супроводжуючи його виразним читанням віршів.

Творчість Марини Цвєтаєвої (1892 – 1941)

1) Специфіка відображення любовного почуття в поезії Марини Цвєтаєвої

Вірші:

«Два солнца стынут – о господи, пощади...», «Писала я на аспидной доске...», «Психея» («Не самозванка – я пришла домой...»), «Как правая и левая рука...», «Солнце – одно, а шагает по всем городам...», «Я тебя отвоюю у всех земель, у всех небес...», «Два дерева хотят друг к другу...», «Ночи без любимого – и ночи...», «Вчера еще в глаза глядел...», «Волк», «Любовь! Любовь! И в судорогах и в гробе...» та ін.

Література до теми:

1. Цвєтаєва М. Лирика // Песнь о любви: Русская любовная лирика / Сост. и коммент. А. Горловского. – Кишинев: Лит. артистикэ, 1985. – С. 600 – 628.

2. Цвєтаєва М.И. Стихотворения 1908-1941. Поэмы. Драматические произведения // Цвєтаєва М.И. Сочинения: В 2-х т. / Сост., подгот. текста, вступ. ст., коммент. А. Саакянц. – М.: Художественная литература, 1988. – Т.1. – 718 с.

3. Цвєтаєва М.И. Стихотворения и поэмы / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Е.Б. Коркиной. – Л.: Советский писатель, 1990. – 800 с.

4. Цвєтаєва М. О любви (из дневника Марины Цвєтаєвой) // [http://www.ipmce.su/~tsvet/WIN/prose/love.html].

5. Кудрова И. Поговорим о странностях любви: Марина Цвєтаєва // Звезда. – 1999. – № 10. – С. 201 – 217 [www.synnegoria.com/tsvetaeva/WIN/kudrova/strannlubov.html].

6. Шопова М. «Творчество, любовь, материнство» в русской женской поэзии XX века (А. Ахматова, М. Цвєтаєва, Б. Ахмадулина) // Преображение. – 1997. – № 5. – С. 62 – 70 [www.a-z.ru/women/texts/shopovr.htm].

2) Опозиція «творчість – кохання» у ліриці Марини Цвєтаєвої

Вірші:

«Рельсы», «Тише, хвала!..», «Земные приметы», «Не называй меня никому...», «Руки, которые не нужны милому...», «Люблю ли Вас?...», «Проще и проще...», «Поэма конца», «Попытка ревности»

Література до теми:

1. Цвєтаєва М. Лирика // Песнь о любви: Русская любовная лирика / Сост. и коммент. А. Горловского. – Кишинев: Лит. артистикэ, 1985. – С. 600 – 628.

2. *Цветаева М.И.* Стихотворения 1908-1941. Поэмы. Драматические произведения // Цветаева М.И. Сочинения: В 2-х т. / Сост., подгот. текста, вступ. ст., коммент. А. Саакянц. – М.: Художественная литература, 1988. – Т.1. – 718 с.
3. *Цветаева М.И.* Стихотворения и поэмы / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Е.Б. Коркиной. – Л.: Советский писатель, 1990. – 800 с.
4. *Цветаева М.И.* Об искусстве: Сб. ст. / Предисл. Л. Озерова, коммент., подгот. текста и имен. указ. Л. Мнухина. – М.: Искусство, 1991. – 478 с.
5. *Цветаева М.* О любви (из дневника Марины Цветаевой) // [<http://www.ipmce.su/~tsvet/WIN/prose/love.html>].
6. *Косарева Л.А.* Смысл творчества в поэзии М. Цветаевой // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: Межвузовский сборник научных трудов. – Вып. 2. – Иваново: ИГУ, 1996. – С. 91 – 99.
7. *Кудрова И.* Поговорим о странностях любви: Марина Цветаева // Звезда. – 1999. – № 10. – С. 201 – 217.
8. *Саакянц А.* «Равенство дара души и глагола»: Марина Цветаева о творчестве // Литературная учеба. – 1981. – № 3. – С. 100 – 108 [www.synnegoria.com/tsvetaeva/WIN/kudrova/strannlubov.html].
9. *Шевеленко И.* По ту сторону поэтики (к характеристике литературных взглядов М. Цветаевой) // Звезда. – 1992. – № 10. – С. 151 – 161.
10. *Шопова М.* «Творчество, любовь, материнство» в русской женской поэзии XX века (А. Ахматова, М. Цветаева, Б. Ахмадулина) // Преображение. – 1997. – № 5. – С. 62 – 70 [www.a-z.ru/women/texts/shopovr.htm].

3) Концепція материнства в житті і творчості Марини Цветаєвої

Вірші:

Цикл «Але» («Аля! – Маленькая тень...», «В шитой серебром рубашечке...»), «Мой первенец, светлый и страшный...», «Колыбель, овевая красным!», «Под рокот гражданских бурь», «Маленький домашний дух», «Две руки, легко опущенные», «Сказка матери», «Когда-нибудь, прелестное созданье...», «Сын», «Памяти Беранже», «Колыбель».

Література до теми:

1. *Цветаева М.* Лирика // Песнь о любви: Русская любовная лирика / Сост. и коммент. А. Горловского. – Кишинев: Лит. артистикэ, 1985. – С. 600 – 628.
2. *Цветаева М.И.* Стихотворения 1908-1941. Поэмы. Драматические произведения // Цветаева М.И. Сочинения: В 2-х т. / Сост., подгот. текста, вступ. ст., коммент. А. Саакянц. – М.: Художественная литература, 1988. – Т.1. – 718 с.
3. *Цветаева М.И.* Стихотворения и поэмы / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Е.Б. Коркиной. – Л.: Советский писатель, 1990. – 800 с.
4. *Лаврова С.Ю.* Концепт «дом» в модели мира М. Цветаевой (На материале стихотворения «Чердачный дворец мой...») // Шестая цветаевская международная научно-тематическая конференция (Москва, 9-11 октября 1998 г.): Сборник докладов / Отв. ред. В.И. Масловский. – М.: ДМЦ, 1999. – С. 230 – 235.
5. *Фещенко О.А.* Образ матери в художественной картине мира М. Цветаевой // Проблемы интерпретации в лингвистике и литературоведении. – Новосибирск, 2003. – Т.1. – С. 226 – 231.
6. *Шопова М.* «Творчество, любовь, материнство» в русской женской поэзии XX века (А. Ахматова, М. Цветаева, Б. Ахмадулина) // Преображение. – 1997. – № 5. – С. 62 – 70 [www.a-z.ru/women/texts/shopovr.htm].
7. *Щербинина О.* «Я утверждаю, что – невинна» // Уральский следопыт. – 1998. – № 10 – 12 [uralstalker.ru/1998/10-12/arh15.php].

Творчість Анни Ахматової (Горенко) (1889 – 1966)

4) **Любов як «п'ята поря року». «Сюжетність» інтимної лірики Анни Ахматової.**

Вірші:

«Сегодня мне письма не принесли...», «Твой белый дом и тихий сад оставляю...», «То змейкой, свернувшись клубком...», «Сжала руки под темной вуалью...», «Песня последней встречи» («Так беспомощно грудь холодела...»), «Как соломинкой, пьешь мою душу...», «Я сошла с ума, о мальчик странный...», «Покорно мне воображение...», «Настоящую нежность не спутаешь...», «У меня есть улыбка одна...», «Столько просьб у любимой всегда!...», «Ты письмо мое, милый, не комкай...», «Проводила друга до передней...», «Я не любви твоей прошу...», «А, ты думал – я тоже такая...» та ін.

Література до теми:

1. *Ахматова А.* Лирика // Песнь о любви: Русская любовная лирика / Сост. и коммент. А. Горловского. – Кишинев: Лит. артистикэ, 1985. – С. 527 – 557.
2. *Ахматова А.А.* Стихотворения и поэмы // Ахматова А.А. Сочинения: В 2-х т. / Сост, подгот. текста и коммент. В. Черных, вступ. ст. М. Дудина. – М.: Панорама, 1990. – Т.1. – 525 с.
3. *Ахматова А.А.* Стихотворения // Царицы муз: Русские поэтессы XIX – начала XX вв. / Сост., автор вступ. статьи и коммент. В.В. Ученовой. – М.: Современник, 1989. – С. 320 – 343.
4. *Ахматова А.* Стихи и поэмы / Предисл. А. Наймана, сост., подгот. текста и прим. М.Мейлаха. – Душанбе: Адиб, 1990. – 560 с.
5. *Ахматова А.А.* Поезії: пер. з рос. – К.: Дніпро, 1989. – 389 с.
6. *Гурвич И.* Любовная лирика Ахматовой (целостность и эволюция) // Вопросы литературы. – 1997. – Вып. 5. – С. 22 – 39.
7. *Коллонтай А.* О «драконе» и «белой птице» (о творчестве Анны Ахматовой) // Молодая гвардия. – 1923. – № 2. – С. 162 – 174 [http://www.feminist.org.ua/library/gender/history/kolontay_6_d.php].
8. *Скатов Н.* Книга женской души: к 100-летию со дня рождения А. Ахматовой // Литература в школе. – 1989. – № 3. – С. 3 – 13.
9. *Троцьк О.* «Велика земная любовь» в лирике Анны Ахматовой // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. – 2000. – № 1. – С. 39 – 40.
10. *Шопова М.* «Творчество, любовь, материнство» в русской женской поэзии XX века (А. Ахматова, М. Цветаева, Б. Ахмадулина) // Преображение. – 1997. – № 5. – С. 62 – 70 [www.a-z.ru/women/texts/shopovr.htm].

5) Поетичне credo Анни Ахматової: таємниці ремесла й творчості

Вірші:

«Творчество», Нам свежесть слов и чувства простоту...», «Все души милых на высоких звездах...», «Забудут? – Вот чем удивили!...», «Мне ни к чему одические рати...», «Поэт», «Муза» («Когда я ночью жду ее прихода...»), «Муза» («Когда и жить мне с этой обузой») та ін.

Література до теми:

1. *Ахматова А.А.* Стихотворения и поэмы // Ахматова А.А. Сочинения: В 2-х т. / Сост, подгот. текста и коммент. В. Черных, вступ. ст. М. Дудина. – М.: Панорама, 1990. – Т.1. – 525 с.
2. *Ахматова А.А.* Стихотворения // Царицы муз: Русские поэтессы XIX – начала XX вв. / Сост., автор вступ. статьи и коммент. В.В. Ученова. – М.: Современник, 1989. – С. 320 – 343.
3. *Ахматова А.* Стихи и поэмы / Предисл. А. Наймана, сост., подгот. текста и прим. М.Мейлаха. – Душанбе: Адиб, 1990. – 560 с.
4. *Ахматова А.А.* Поезії: пер. з рос. – К.: Дніпро, 1989. – 389 с.
5. *Гурвич И.* Художественное открытие в лирике Ахматовой // Вопросы литературы. – 1995. – Вып. 3. – С. 153 – 175.
6. *Дітькова С.* Служіння Богу та людям. Поетичні одкровення Анни Ахматової // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. – 2006. – № 1. – С. 38 – 41.
7. *Крюкова Г.В.* Тайна и ремесло в поэтической концепции Анны Ахматовой // Русск. яз. и лит-ра в учеб. завед. Украины. – 1998. – № 2 – 3. – С. 18 – 21.
8. *Мочульский К.* «Хороший поэт или плохой? Не знаю» (Ахматова и Цветаева) // Дружба народов. – 1995. – № 5 – 6. – С. 219 – 222.
9. *Павловский А.И.* Анна Ахматова // Литература в школе. – 2005. – № 1. – С. 12 – 18.

10. Шопова М. «Творчество, любовь, материнство» в русской женской поэзии XX века (А. Ахматова, М. Цветаева, Б. Ахмадулина) // Преображение. – 1997. – № 5. – С. 62 – 70 [www.a-z.ru/women/texts/shopovr.htm].

6) Образ «дурної матері» й специфіка інтерпретації материнського комплексу в творчості Анни Ахматової

Вірші:

«Колыбельная», «Под узорной скатертью...», «Постучись кулачком – я открою...», «Где, высокая, твой цыганенок...», «Буду тихо на погосте...», «Для того ль тебя носила...», «Уложила сыночка кудрявого...», «Молитва», «Реквием», «Щели в саду вырыты...» та ін.

Література до теми:

1. Ахматова А.А. Стихотворения и поэмы // Ахматова А.А. Сочинения: В 2-х т. / Сост, подгот. текста и коммент. В. Черных, вступ. ст. М. Дудина. – М.: Панорама, 1990. – Т.1. – 525 с.
2. Ахматова А.А. Стихотворения // Царицы муз: Русские поэтессы XIX – начала XX вв. / Сост., автор вступ. статьи и коммент. В.В. Ученкова. – М.: Современник, 1989. – С. 320 – 343.
3. Ахматова А. Стихи и поэмы / Предисл. А. Наймана, сост., подгот. текста и прим. М.Мейлаха. – Душанбе: Адиб, 1990. – 560 с.
4. Ахматова А.А. Поезії: пер. з рос. – К.: Дніпро, 1989. – 389 с.
5. Бельская Л.Л. Русские поэтессы о жене Лота // Русская речь. – 2006. – № 6. – С. 3 – 7.
6. Земинский А.Э. Образ дома в поэтическом мире Ахматовой // Проблемы творчества и биографии А. Ахматовой. – Одесса, 1989. – С. 21 – 23.
7. Кудрикова А.Н. Гендерные различия в поэзии А.А. Ахматовой и Н.С. Гумилева // Наука. Университет. 2005. Материалы шестой научной конференции. – Новосибирск, 2005. – С. 58 – 66 [www.philology.ru/literature2/kudrikova-05.htm].
8. Савкина И. Образ Богоматери и проблема идеально-женственного в русской женской поэзии XX века // Русские писательницы и литературный процесс в конце XVIII – первой трети XX в.: Сборник научных статей / Сост. М.Ш. Файнштейн. Bd. 2. – Wilhemshorst: Verlag F.K. Gupfert, 1995. – С. 155 – 168 [www.a-z.ru/women/texts/savkinar-e.htm].
9. Шопова М. «Творчество, любовь, материнство» в русской женской поэзии XX века (А. Ахматова, М. Цветаева, Б. Ахмадулина) // Преображение. – 1997. – № 5. – С. 62 – 70 [www.a-z.ru/women/texts/shopovr.htm].

Творчість Мірри Лохвицької (1869 – 1905)

7) Кохання й материнство: драматичні одкровення жіночої душі в ліриці Мірри Лохвицької

Вірші:

«Среди цветов», «Но не тебе», «Люблю тебя со всем мучением...», «Моя любовь», «Повсюду странница усталая», «Я люблю тебя ярче закатного неба огней...», «Есть для тебя в душе моей...», «Любовь» («На жизнь и вечность полюбя...»), «Нет без тебя мне в жизни счастья...», «Любовь совершенная» («Будто сон, – но несбыточной сна...»), «Чего ты хочешь? Назови!..», «Я не совсем одна и одинока...», «Песнь любви», «Я хочу быть любимой тобой...», «Бяшкин сон» («Кудри темные рассыпав...»), «Материнский завет» («Дитя мое, грядущее туманно...»), «Плач Агари» («Тяжко дышится в пустыне...»), «Белые розы», «Злая сила» («Спаси и помилуй нас, крестная сила...»), «Колыбельная песня» («Свят мой крошка и безгрешен...»).

Література до теми:

1. Лохвицкая М. Песнь любви. Стихотворения. Поэма. – М.: ТОО Летопись, 1999. – 412с.
2. Лохвицкая М. Путь к неведомой отчизне. Стихотворения / Сост. Т.Л. Александрова. – М.: Вече, 2003. – 400 с.
3. Лохвицкая М. Стихи // Русские поэтессы XIX века / Сост. Н.В.Банников. – М.: Сов. Россия, 1979. – С. 182 – 201.
4. Лохвицкая М. Стихотворения // Царицы муз: Русские поэтессы XIX – начала XX вв. / Сост., автор вступ. статьи и коммент. В.В. Ученовой. – М.: Современник, 1989. – С. 223 – 232.
5. Лохвицкая М. Стихотворения // Сто часов счастья: Книга стихов о любви / Сост.

В. Казаков – Барнаул: Алт. кн. изд., 1987. – С. 39 – 49.

6. *Лохвицкая М.* Стихотворения (электронная версия) // [www.mirrelia.ru].
7. *Александрова Т.Л.* Жизнь и поэзия Мирры Лохвицкой // Лохвицкая М.А. Путь к неведомой Отчизне. Стихотворения, поэмы. – М.: Вече, 2003. – С. 5 – 87.
8. *Александрова Т.Л.* Художественный мир Мирры Лохвицкой: Автореф. дис... канд. филол. наук: 10.01.01 / МГУ им. М.В. Ломоносова. – М., 2004. – 28 с.
9. *Котикова Н.П.* Мирра Лохвицкая: «новая» любовь в свете русской классической традиции // Русская литература и философия: постижение человека. – Липецк, 2002. – С. 171 – 176.
10. *Котикова Н.П.* «Стремиться вверх, скользя над бездной...» (Мирра Лохвицкая) // Литература в школе. – 2006. – № 12. – С. 44 – 45.
11. *Макашина В.Г.* Сексуальная агрессия женского поэтического текста как вызов мужскому (на примере Мирры Лохвицкой) // Материалы международной научной конференции «Мужское и женское в культуре». (Санкт-Петербург, 26-27 сентября 2005г.) [http://www.mirrelia.ru/].
12. *Марков А.Ф.* Лохвицкую называли «Русской Сафо» // Русская словесность. – 1993. – № 5. – С. 79 – 81.
13. *Сапожков С.В., Подойницына О.Э.* М.А. Лохвицкая // История русской литературы XIX века: В 3-х ч. / Под ред. В.И. Коровина. – М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2005. – Ч.3. 1870 – 1890-е годы. – С. 349 – 352.
14. *Тарланов Е.З.* Женская литература в России рубежа веков (социальный аспект) // Русская литература. – 1999. – № 1. – С. 134 – 144.

8) «Мой тайный мир – ристалище созвучий»: концепція творчості Мірри Лохвицької.

Вірші:

«Супернице», «Пустой случайный разговор...», «Я не знаю, зачем упрекают меня...», «Ты изменил мне, мой светлый гений...», «Мой тайный мир – ристалище созвучий...», «Крылья», «Я – жрица тайных откровений...», «Ты мне не веришь, ты мне не веришь...» та ін.

Література до теми:

1. *Лохвицкая М.* Путь к неведомой отчизне. Стихотворения / Сост. Т.Л. Александрова. – М.: Вече, 2003. – 400 с.
2. *Лохвицкая М.* Песнь любви. Стихотворения. Поэма. – М.: ТОО Летопись, 1999. – 412 с.
3. *Лохвицкая М.* Стихи // Русские поэтессы XIX века / Сост. Н.В. Банников. – М.: Сов. Россия, 1979. – С. 182 – 201.
4. *Лохвицкая М.* Стихотворения // Царицы муз: Русские поэтессы XIX – начала XX вв. / Сост., автор вступ. статьи и коммент. В.В. Ученова. – М.: Современник, 1989. – С. 223 – 232.
5. *Лохвицкая М.* Стихотворения (электронная версия) // [www.mirrelia.ru].
6. *Александрова Т.Л.* Жизнь и поэзия Мирры Лохвицкой // М.А. Лохвицкая. Путь к неведомой Отчизне. Стихотворения, поэмы. – М.: Вече, 2003. – С. 5 – 87.
7. *Александрова Т.Л.* Художественный мир Мирры Лохвицкой: Автореф. дис... канд. филол. наук: 10.01.01 / МГУ им. М.В. Ломоносова. – М., 2004. – 28 с.
8. *Марков А.Ф.* Лохвицкую называли «Русской Сафо» // Русская словесность. – 1993. – № 5. – С. 79 – 81.
9. *Сапожков С.В., Подойницына О.Э.* М.А. Лохвицкая // История русской литературы XIX века: В 3-х ч. / Под ред. В.И. Коровина. – М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2005. – Ч.3. 1870 – 1890-е годы. – С. 349 – 352.
10. *Тарланов Е.З.* Женская литература в России рубежа веков (социальный аспект) // Русская литература. – 1999. – № 1. – С. 134 – 144.
11. *Шевцова Т.Ю.* Поэтический язык Мирры Лохвицкой // Русский язык в школе. – 1996. – № 5. – С. 70 – 77.

3. Із залученням гендерного інструментарію проаналізуйте вірші Марини Цвєтаєвої, Анни Ахматової, Мірри Лохвицької, обрані за власним вибором (визначте природу конфлікту (складові жіночої проблематики), рівень автобіографізму, охарактеризуйте ліричну героїню, виділіть специфічні риси «жіночого письма», зупиніться на особливостях індивідуально-авторського стилю).

4. Проаналізуйте одну з монографій (за власним вибором), присвячену дослідженню творчості Марини Цвєтаєвої або Анни Ахматової, дайте відповіді на питання.

Саакянц А. Марина Цветаева. Страницы жизни и творчества. (1910 – 1922). – М.: Сов. писатель, 1986. – 352 с.

а) У чому, на думку авторки монографії, полягає вплив особистості Марії Башкирцевої на Марину Цвєтаєву?

б) Якою постає Анна Ахматова в ліриці М. Цвєтаєвої? Як інтерпретує цей образ А. Саакянц?

в) Чи можна вважати автобіографічність, відкритість, відвертість найважливішими естетико-творчими принципами Марини Цвєтаєвої? Що про це пише авторка монографії? Як ці принципи вплинули на висвітлення теми «кохання – творчість – материнство» у ліриці поетеси?

г) «...Но Марина Цветаева была еще и матерью двух детей, которых любила не только как мать, но и как *поэт*» (А. Саакянц). Що мала на увазі дослідниця? Продовжіть цитату.

д) Авторка монографії вважає, що головний конфлікт любовної лірики М. Цвєтаєвої може окреслюватися такими дефініціями, як: «земля – небо», «пристрасть – ідеальне кохання», «миттєве – вічне» і ширше – це конфлікт між побутом і буттям. Чи згодні ви з цим? Обґрунтуйте свою думку.

е) Жанна д'Арк, Психея, Амазонка – це поетичні маски, чи ролі-ідентичності М. Цвєтаєвої? Що про це пише А. Саакянц?

ж) Дайте загальну оцінку монографії. Висловіть своє ставлення до неї.

Шевеленко И. Литературный путь Цветаевой: Идеология-поэтика-идентичность автора в контексте эпохи. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 464 с.

а) І. Шевеленко назвала 1910-ті роки – «роками «жіночої поезії». Як у тексті дослідження обґрунтовується ця думка?

б) У чому, на думку авторки монографії, виявився вплив особистості Марії Башкирцевої, її «Щоденника» на творчість Марини Цвєтаєвої?

в) У наведених уривках віршів відображається пошук М. Цвєтаєвою власної ідентичності? Як, на думку І. Шевеленко, цей процес відобразився у творчості поетеси?

Я женщин люблю, что в бою не робели,
Умевших и шпагу держать, и копьё, –
Но знаю, что только в плену колыбели
Обычное – женское – счастье мое!
(М. Цвєтаєва «В Люксембургском саду»)

Женская доля меня не влечет:

Скуки боюсь, а не ран!
(М. Цветаева «Барабан»)

Бог меня одну поставил
Посреди большого света.
Ты не женщина, а птица,
Посему – летай и пой.
(М. Цветаева. «Поступь легкая моя...»)

г) «Женственность во мне не от пола, а от творчества. Да, женщина – поскольку колдунья. И поскольку – поэт» (М. Цветаева). Як, за версією авторки монографії, народжується гендерна автоміфологія М. Цветаєвої?

д) Чим пояснює дослідниця зосередження М. Цветаєвої в 1917-1922 роках на любовно-еротичній тематиці?

е) На думку І. Шевеленко, поема М. Цветаєвої «Цар-Діва» має й прихований сюжет, який свідчить про спробу воз'єднання любові й творчості через перемогу над статтю. Розшифруйте цю думку. Чи погоджуєтесь ви з нею?

ж) Як ви гадаєте, у чому полягає новаторський підхід І. Шевеленко до вивчення творчого розвитку й літературної репутації М. Цветаєвої?

Павловский А.И. Анна Ахматова: Жизнь и творчество. – М.: Просвещение, 1991. – 192 с.

а) Аналізуючи творчість А. Ахматової, дослідник зазначає: «Эти настойчивые искания духа, инструментованные очень по-женски, главным образом в теме любви...». Про що йдеться? Обґрунтуйте відповідь.

б) У чому, на думку Павловського, полягає своєрідність, новизна любовної лірики А. Ахматової?

в) Як автор монографії інтерпретує тему материнства в ліриці А. Ахматової. Випишіть з монографії цитати, в яких наявний її аналіз.

г) Що пише дослідник про «стосунки» жінки-митця з Музою? Як їх інтерпретує? Як образ Музи представлений у поезії А. Ахматової?

д) Які риси поетичного стилю А. Ахматової дослідник виділяє як характерні, специфічні? Порівняйте їх з традиційними ознаками «жіночого письма». Який висновок можна зробити?

е) «Конкретная, вещная плоть мира, его четкие материальные контуры, цвета, запахи, штрихи, обыденно-отрывочная речь – все это не только бережно переносилось в стихи, но и составляло их собственное существование, давало им дыхание и жизненную силу», – пише автор монографії. Про яку ознаку «жіночого письма» йдеться? Як ви вважаєте, чи вдалося А. Ахматовій знайти художню мову для вираження свого, суто жіночого (емоційного й духовного) досвіду?

ж) На початку монографії автор зазначає: «Ахматовские стихи, «где каждый шаг – секрет», где «пропасти налево и направо», в которых ирреальность, туман и зазеркалье сочетались с абсолютной психологической и даже бытовой, вплоть до интерьера, достоверностью, заставляли говорить о «загадке Ахматовой». На вашу думку, чи вдалося вченому знайти ключ до цієї «загадки»?

5. Говорячи про автобіографізм лірики Лесі Українки, Т. Гундорова в одній із своїх монографій зазначає: «Леся Українка наснажувала свої твори глибоко особистісним чуттям. Ба більше – вона не лише не виключала збігу

суб'єктивного героя з автобіографічним, а навіть сприймала його позитивно...». Чи можна, спираючись на думку Т. Гундорової, охарактеризувати ліричну героїню Марини Цвєтаєвої, Анни Ахматової, Мірри Лохвицької? Обґрунтуйте свою відповідь.

6. Виокремте складові проблеми «мистецтво і стать» у творчості поетес. Як кожна з них вирішує її для себе?

Могла ли Биче, словно Дант, творить,
Или Лаура жар любви восславить?
Я научила женщин говорить...
Но, Боже, как их замолчать заставить!»
(Анна Ахматова «Эпиграмма»)

«Я не знаю женщины, талантливее себя к стихам. – Нужно было бы сказать – человека»; «Второй Пушкин, или «первый поэт-женщина» – вот чего я заслуживаю и м<ожет> б<ыть> дождусь и при жизни» (М. Цвєтаєва. Неизданное. Записные книжки: В 2-х т. / Сост., подгот. текста, примеч. Е.Б. Коркиной и М.Г. Крутиковой).

Я не знаю, зачем упрекают меня,
Что в созданных моих слишком много огня,
Что стремлюсь я навстречу живому лучу
И наветам унынья внимать не хочу...

Но бессмертья я смертью своей не куплю,
И для песен я звонкие песни люблю.
И безумью ничтожных мечтаний моих
Не изменит мой жгучий, мой женственный стих.
(Мирра Лохвицкая «Я не знаю, зачем упрекают меня...»)

7. Складіть невеликий бібліографічний покажчик і висловіть свої думки й міркування щодо таких тем:

- Поезія А. Ахматової й М. Гумільова (сюжетно-тематичні відмінності): гендерний аспект;
- Лірика М. Лохвицької й К. Бальмонта: два полюси гендерного сюжету;
- М. Цвєтаєва й Б. Пастернак: у пошуках ідеальної комунікації.

8. Як ви гадаєте, чому Мірру Лохвицьку вважали зачинателькою «жіночої поезії» «Срібного століття»? Чим відрізняється зміст і стиль її лірики від творчості поетес XIX ст. (Є. Ростопчиної, К. Павлової, Ю. Жадовської та інших)?

9. Як руйнування гендерних стереотипів, притаманне модерному культуротворенню межі XIX – XX століть, позначилося на творчості Марини Цвєтаєвої? Анни Ахматової? Мірри Лохвицької?

10. І. Шевеленко в монографії «Літературний шлях Цвєтаєвої: ідеологія – поетика – ідентичність» зазначає: «Женская поэзия – как исторически сложившийся феномен стремительно сходила на нет в первой половине 1920-х годов. Однако не женщины-поэты уходили из литературы, а ниша, в которую прежде помещало их коллективное сознание, растворялась в новой культурной реальности». Поміркуйте над цією фразою. Що ви можете сказати про подальший розвиток «жіночої поезії» як у російській, так і в українській літературі? Чи відчувається, на вашу думку, вплив творчості поетес кінця XIX – початку XX століття на сучасну російську «жіночу поезію»?

ТВОРЧІ РОБОТИ СТУДЕНТІВ (ІНДИВІДУАЛЬНІ ЗАВДАННЯ) РОСІЙСЬКА ЖІНОЧА ЛІТЕРАТУРА РАДЯНСЬКОГО ПЕРІОДУ

Вступне слово

Звільнення літературознавчої науки від марксистсько-ленінської методологічної парадигми дозволяє по-новому поглянути на російську жіночу літературу радянського періоду, зумовлює необхідність об'єктивного, неупередженого прочитання творів, написаних жінками у складні й бурхливі роки історії. У зв'язку з цим доцільно звернутися до аналітичного інструментарію, який пропонує гендерна методологія, спрямована на дослідження соціокультурних трансформацій базових опозицій «чоловіче/жіноче» та їх текстуальних репрезентацій.

Зауважимо, що вказаний період розвитку історії російської літератури, репрезентується невеликою кількістю жіночих імен (порівняно з чоловічими). Не зважаючи на здобуту незалежність, рівні з чоловіком права на працю, освіту, на власний саморозвиток, жінка продовжує зазнавати тиску патріархатного суспільства, яке вимагає від неї виконання вже не тільки традиційних жіночих ролей – дружини й матері, але й нових – робітниці, громадянки, громадської діячки. Як наслідок, – на творчість, на особисту «розмову з собою», на вияв власної суб'єктивності залишається не так уже й багато часу. Однак жінки все ж таки намагаються творити, й література цього періоду представлена, окрім чоловічих, також цікавими жіночими іменами, серед яких можна назвати В. Дмитрієву (1859-1947), О. Коллонтай (1872-1952), О. Форш (1873-1961), Л. Сейфулліну (1889-1954), А. Караваєву (1893-1979), Г. Серебрякову (1905-1980), Н. Баранську (1908-2004), Ю. Друніну (1924-1991), С. Алексієвич (народ. 1948). Аналіз жіночої творчості цього періоду обумовлюється необхідністю простеження змін, яких зазнали жіноча література й, взагалі, жіноча особистість, під тиском єдиної домінуючої ідеології і впливом тоталітарного суспільства.

Вважаємо за доцільне виокремити деякі особливості тематики та проблематики, поезики жіночої літератури цього періоду. Зазначимо, що в жіночих текстах цього часу присутня традиційна любовна тематика, проблеми особистих відносин чоловіка і жінки, але вони дещо зміщені на другий план. До уваги береться не тільки й не стільки морально-етичний, особистісний, скільки соціальний аспект життя жінки, яка постає частиною «великого радянського колективу». Епізоди, ситуації, що мали відображати динаміку особистого життя головної героїні, іноді занадто перенасичені інформацією про зміни і перетворення в суспільстві, в яких бере активну участь і жінка.

В. Дмитрієва («Доброволець» (1889)), О. Коллонтай («Василина Малигіна», «Любов трьох поколінь», «Сестри» – увійшли до збірки «Любов бджіл працюючих» (1923), «Велика любов» (1927)), Г. Серебрякова («Жінки доби французької революції» (1929)), Л. Сейфулліна («Перегній» (1922), «Віриня» (1924), «Наліт» (1926), А. Караваєва («Вогонь на щоглі» (1927), «Сходження» (1937), «Олена з журавлиного гаю» (1938), «Розан, мій розан...» (1940) – перераховані твори відображають процес формування нових міжстатевих відносин, появу нових жіночих ролей, становлення нової жіночої особистості. Письменниці наголошують на тому, що життєві та суспільні реалії, основним змістом яких стає

масове залучення жінок до фабричних і заводських верстатів, до громадської роботи, призводять до виникнення чоловікоподібних жінок, які репрезентують цілковитий розрив з традицією, патріархальним побутом, і своїм життям, учинками, позицією повністю відмовляються від традиційного розподілу гендерних ролей. Жінка-революціонерка, жінка-воїн, жінка-підпільниця, жінка-виконроб, жінка-колективістка та інші – велика кількість подібних, дещо трафаретних жіночих персонажів наповнюють художні тексти цього часу. Ці образи, на думку їх авторів, повинні надати реальним жінкам зразки для наслідування, орієнтири у формуванні нових етичних і соціальних цінностей. Але, якщо в чоловічій літературі соцреалістичного канону (наприклад, у творах О. Фадєєва, Ф. Гладкова, М. Островського, І. Еренбурга та інших) такі героїні уособлюють радянський зразок «звільненої» жінки, яка, задовольнившись своєю суспільною місією, не занадто опікується особистим щастям, то в жіночій літературі цього періоду (твори Л. Сейфулліної «Перегній» (1922), «Віриня» (1924) та ін.), не зважаючи на пропаганду та пафосне, відкрите декларування жіночої жертвовності в ім'я ідеалів революції/громадянської війни та соціалізму/комунізму, підтекстом проходить думка про дефіцит і загибель жіночності, материнства, які знецінюються й стають непотрібними в умовах нової дійсності й будівництва «суспільства майбутнього», усі ресурси якого спрямовуються на те, щоб жінка «втратила» стать і дорівнялася до «звичайного гвинтика». Отже, під час аналізу жіночої літератури цієї доби особливу увагу треба звертати на підтекст, пам'ятаючи про те, що жінка, творячи в умовах домінуючого канону, усе ж таки намагається зберегти свій, специфічний «жіночий» погляд на існуючі проблеми і розповісти про них «своїм», жіночим голосом, який, варто зауважити, у жіночих текстах радянського періоду досить важко помітити й «почути».

Роблячи деякі зауваження стосовно тематики та проблематики радянської жіночої літератури, треба також вказати на те, що регламентація нових соціальних інститутів (норм, правил поведінки та ін.) призводить до того, що авторки починають звертатися до тем, які раніше, певною мірою, не були властиві жіночій творчості. Наприклад, письменниці досить активно опановують суспільно-політичну, історичну, воєнну тематику, що свідчить про відчутний вплив чоловічої літератури. Так, ретельним художнім «дослідженням» суспільно-політичних проблем свого часу займалася В.І. Дмитрієва, стиль якої критики визначають як «чоловічий», бо помічають, що навіть жіночі типи в прозі письменниці (авторка надає перевагу селянкам, курсисткам) зображені без «зайвих сентиментів» (О. Ласунський). Історична тема поступово стає домінуючою у творчості О. Форш («Одягнені в камінь» (1924), «Сучасники» (1926), «Михайлівський замок» (1945-1946), «Первістки свободи» (1950-1953) та інші), яка тривалий час пише під чоловічим псевдонімом – А. Терек. Зауважимо, що в 1930-1950-ті роки жіноча література «пишеться» в руслі канону, який декларує узагальнений образ радянської людини (читай – митця без статі), тому творчість письменниць відображає загальну проблематику радянської літератури і має «імітативний» характер (термін Е. Шоуолтер), тобто наслідує існуючий канон.

В епоху «відлиги», з початком 1960-х, дія канону послаблюється, поживляється жіноча проза: стає щирішою, відкритішою, ліричнішою, уважнішою

до жіночих проблем і жіночої долі. Це особливо відчутно у творчості Н. Баранської, у її повісті «Тиждень як тиждень» (1969). Цей твір свого часу був популярним і навіть переведений на декілька іноземних мов. У центрі повісті – молода заміжня жінка, яка має родину й працює науковим співробітником. Розповідь від першої особи, увага до звичайної, на перший погляд, непомітної, у великому столичному натовпі, жіночої постаті, відображення буденної повсякденності жіночого життя, – усе це обумовило популярність твору, у героїні якого кожна радянська жінка, також завжди заклопотана спробою поєднати роботу і піклування про родину, побачила себе.

Специфіка жіночого погляду досить яскраво виявляється й у жіночій документальній прозі, створеній у радянський період. У документальному романі «У війни не жіноче обличчя» (1984) С. Алексієвич звертається до воєнної тематики. Зібравши велику кількість спогадів, згадок, свідчень жінок, які стали безпосередніми учасницями і свідками страшних подій Великої Вітчизняної Війни, проаналізувавши їхні листи, фронтові щоденники, оформивши цей матеріал у вигляді пронизливої розповіді про війну від імені і з точки зору жінки, письменниця виконала величезну за обсягом та складністю роботу. Цей «жіночий погляд» став тим одкровенням, яке, подібно до вибухівки, перевернуло уявлення про роль і участь жінки у війні, про сприйняття нею тих подій, що позбавили її не тільки друзів, родини, але й дитинства, молодості, жіночості, особистого щастя. Як зазначає у своїй книзі сама авторка, «женская память охватывает тот материк человеческих чувств на войне, который обычно ускользает от мужского внимания... И то, что она запомнила, вынесла из смертного ада, сегодня стало уникальным духовным опытом, опытом беспредельных человеческих возможностей, которые мы не вправе предать забвению» (С. Алексієвич «У війни не жіноче обличчя»).

Жіноче бачення/сприйняття: війни, життя, буденності, – з яким ми стикаємось, читаючи документальну прозу С. Алексієвич, вірші Ю. Друніної, будь-які тексти, створені жінками, відрізняються емоційністю, пристрасністю, суб'єктивністю, тобто особистісністю, специфічністю, пам'яттю на всілякі подробиці. Воно спрямоване, так би мовити «зсередини» жіночої душі і пропущене через властиве жінці земне, «побутове» сприйняття дійсності. Саме воно й обумовлює специфіку «жіночого письма», жіночої літератури:

На ничьей земле пылают танки,
Удалось дожить до темноты...
Умоляю: «Лишние портянки
И белье сдавайте на бинты».

Я стираю их в какой-то луже,
Я о камни их со злостью тру,
Потому как понимаю – нужно
Это все мне будет поутру...

Спят солдаты, автоматы, пушки,
Догорая, корчится село...
Где ж конец проклятой постирушке?
Ведь уже почти что рассвело!
(Ю. Друніна «Людину принижує жалість...»)

«Побутовість», коли побут розуміється як екзистенційна категорія і дорівнюється простору жіночого буття, стає прикметною рисою російської жіночої радянської літератури 1960-1980-х рр. Побут – це жіноча реальність, це традиційний жіночий простір, який не можуть залишити героїні Н. Баранської і в межах якого, навіть на війні, існують героїні С. Алексієвич.

У зазначені роки жінки-письменниці більш рішуче намагаються вийти з силового поля канону, у їхніх творах актуалізується власне жіноча проблематика: відносини між батьками й дітьми, перше кохання дітей, що стають дорослими, «терпляче чекання чоловіка/сина/брата з далеких світових доріг» (В. Агеєва) та домашнє вогнище – це та постійна система координат, на якій розташовується змістове поле жіночої літератури цих років, посиленої відчутним струменем психологізму.

Отже, можемо наголосити на тому, що російська жіноча література радянського періоду, не зважаючи на ідеологічну заангажованість та наслідування чоловічого соцреалістичного канону, має свої специфічні «жіночі» особливості й репрезентує свій погляд на проблеми та реалії радянської доби, впливу якої зазнавала також і жіноча особистість. Героїні творів письменниць перебувають у стані постійної боротьби: із собою, суспільством, планами й показниками, виробничим процесом, обставинами, які вони або долають, або не в змозі змінити, – і ламаються під їх тиском. Розширюється проблемне поле жіночого світу, утверджується не лише право участі жінок у громадському житті (його вже ніхто не заперечує, а, навпаки, жінці намагаються нав'язати будь-які соціальні ролі й сферу діяльності), але й право на власний погляд на проблеми, власний шлях їх розв'язання у відповідності до своїх переконань.

Траєкторія тематичної спрямованості жіночої літератури рухається в бік створення семантичного поля навколо понять «суспільство» й «жінка». Характерною рисою жіночої творчості стає показ вирішення суспільних проблем через «побутовий матеріал», однак сюжетні колізії відбуваються вже не тільки в межах традиційної сфери діяльності жінок, але й на території простору, який раніше маркувався лише як суто чоловічий: кабінет, наукова лабораторія, цех, поле битви.

В. Дмитрієва, О. Коллонтай, О. Форш, Л. Сейфулліна, А. Караваєва, Г. Серебрякова, Н. Баранська, Ю. Друніна, С. Алексієвич, – кожна по-своєму, намагається поділитися своїм жіночим досвідом зі своїми читачками, відкрити їм своє бачення і запропонувати свій погляд на роль і місце жінки в суспільстві. Отже, уважно прочитати й зрозуміти жіночу літературу цього періоду, побачити й проінтерпретувати підтекст, те, що лишилося поза текстом, що проступає в жіночій літературі партійно-комуністичної радянської доби поза волею письменниць, і є головним завданням дослідників.

Загальна література до теми

1. Агеєва В. Перервність традиції // Агеєва В. Жіночий простір: феміністичний дискурс українського модернізму. – К.: Факт, 2003. – С. 255 – 271.
2. Баженов Г. В рамках семьи: так рождаются сюжеты // Литературная Россия. – 1986. – 17 окт. – С. 10.
3. Захарова О. Призванная спасти мир: проблема женских характеров в современной прозе // Донбасс. – 1987. – № 3. – С. 88 – 94.

4. Кошелев В. Все счастливые семьи... (тема семейной жизни в русской и советской литературе) // Север. – 1986. – № 3. – С. 110 – 120.
5. Карпов А. В безрадостном кругу: семейная тема в современной прозе // Литературная Россия. – 1987. – № 5 (30 янвр.). – С. 17.
6. Кравченко Ю.М. «И девушка наша в походной шинели...»: образ женщины в произведениях советских писателей // Русск. яз. и лит-ра в сред. учеб. завед. УССР. – 1984. – № 3. – С. 7 – 11.
7. Кравченко Ю.М. Тревога и боль... Семейные драмы на страницах современной прозы // Русск. яз. и лит-ра в сред. учеб. завед. УССР. – 1986. – № 6. – С. 30 – 36.
8. Лаврова Л. ...И другие варианты: Образ современной женщины в современной прозе // Литературная газета. – 1985. – 16 янв. – С. 3.
9. Панкеев И. Иронический конспект: «Женский портрет» в представлении некоторых современных прозаиков // Литературная Россия. – 1986. – 3 окт. – С. 11.
10. Семанов С. Основы бытия человеческого: проблемы современной семьи в современной прозе // Север. – 1986. – № 10. – С. 106 – 113.
11. Скворцова Г. Семья и личное счастье: Мужчина и женщина на пороге XXI века: семейно-любовная тема в литературе // Север. – 1987. – № 7. – С. 106 – 113.
12. Семашко Т. В поисках лада: Образ современной женщины в критике и публицистике // Библиотекарь. – 1982. – № 5. – С. 43 – 46.
13. Щеглова Е. В своем кругу: Полемиические заметки о «женской прозе» // Литературное обозрение. – 1990. – № 3. – С. 19 – 26.

ТВОРЧІ РОБОТИ СТУДЕНТІВ

Методичні вказівки до написання робіт

Нижче пропонуються теми для написання творчих робіт, які можуть бути виконані у вигляді невеликих за обсягом дослідницьких матеріалів і статей, або, навпаки, розмірами та складністю розробленої проблематики дорівнюватися курсовим і дипломним роботам. Наведемо декілька порад, які стануть у нагоді.

Перш ніж розпочинати роботу над темою, потрібно ретельно опрацювати теоретичний матеріал, який подано в кінці кожної теми в розділах «Література для обов'язкового опрацювання», ознайомитися з базовими поняттями, термінами, що використовуються при застосуванні гендерної методології. Обов'язково треба звернути увагу на те, як інші дослідники застосовують гендерний інструментарій, аналізуючи літературу вказаного періоду (наприклад, стаття О. Трофимової «Ще раз про «Гадюку» Олексія Толстого (спроба гендерного аналізу)», надрукована в журналі «Филологические науки» (2000 г., № 3.). Потім розпочинати знайомство з художніми творами, звертаючи увагу на специфіку відображення жіночої проблематики, на характери героїнь, на художні засоби, які використовують письменниці в процесі їх моделювання.

На наступному етапі слід переглянути літературу довідкового характеру, яка міститься у відповідному розділі. Вона надасть інформацію (у концентрованому вигляді) про життя й творчу діяльність письменниць. Але нею не слід обмежуватися, тому наступним кроком буде вивчення монографій і статей, що пропонуються до кожної теми й наведені у розділах «Додаткова література», або «Література про творчість письменниць». Зауважимо, що деякі джерела, наведені у списках цих розділів, дещо втратили свою актуальність, у деяких домінує соціологічний/ідеологічний аналіз над літературознавчим, але вони допоможуть зрозуміти дух епохи, в яку жила і творила та чи інша письменниця.

Тільки добре осмисливши тему, опрацювавши всю запропоновану літературу, попередньо склавши план, можна приступати до виконання творчої роботи. Отже, така багатогранна підготовка, на нашу думку, покращить якість роботи, підвищить її наукову значущість, сприятиме кращому теоретичному засвоєнню та практичному використанню гендерної методології.

Пропоновані теми

1. Теорія «склянки води» у прозі О. Коллонтай (1872-1952)

Твори, спогади, листи для обов'язкового прочитання

1. Коллонтай А. Любовь пчел трудовых. Из серии рассказов «Революция чувств и революция нравов». – М.; П.: Гос. изд-во, 1923. – 303 с.
2. Коллонтай А. Большая любовь. – М.; Л.: Красный пролетарий, 1927. – 122 с.
3. Коллонтай А. Любовь и новая мораль // Философия любви: В 2-х т. – М.: Политиздат, 1990. – Т. 2. – С. 323 – 334 [http://www.vvsu.ru/grc/e_library/files/lubov_1_moral.doc].
4. Коллонтай А. Сестры // Коммунистка. – 1923. – № 3 – 4. – С. 23 – 26.
5. Коллонтай А. Дорогу крылатому Эросу // Молодая гвардия. – 1923. – № 3. – С. 111 – 124.
6. Коллонтай А. О «драконе» и «белой птице» (о творчестве Анны Ахматовой) // Молодая гвардия. – 1923. – № 2. – С. 162 – 174 [http://www.feminist.org.ua/library/gender/history/kolontay_6_d.php].
7. Коллонтай А. Крест материнства // Современный мир. – 1914. – № 11. – С. 42 – 54.
8. Коллонтай А. Радикальный проект женской эмансипации. Коллекция текстов / Сост. и общ. ред. В.И. Успенская. – Тверь: «Компания Фолиум», 2001. – С. 255 – 264.
9. Коллонтай А.М. Из моей жизни и работы: Воспоминания и дневники / Предисл. И.М. Дажиной. – М.: Сов. Россия, 1974. – 413 с.
10. Коллонтай А.М. «Революция – великая мятежница...»: Избранные письма 1901–1952 / Сост. В.Н. Колченкова. – М.: Сов. Россия, 1989. – 607 с.
11. Коллонтай А. Избранные статьи и речи. – М.: Политиздат, 1972. – 430 с.

Література для обов'язкового опрацювання

1. Бородин А. Беллетристика А.Коллонтай: попытка гендерного анализа // [http://tvergengerstudies.ru/cgi_bin/pagchtrl.cgi/docs/confer/confer01/co01it12.rtf].
2. Елина Е., Смирнова К. Коллонтай и молодежная проза 20-х гг. // Александра Коллонтай: теория женской эмансипации в контексте российской гендерной политики [http://tvergengerstudies.ru/cgi_bin/pagchtrl.cgi/docs/confer/confer01/co01it12.rtf]
3. Осипович Т. Новая женщина в беллетристике Александры Коллонтай // Преображение. Русский феминистский журнал. – 1994. – № 2. – С. 66 – 71 [http://www.a-z.ru/women_cd1/html/preobrazh_2_1994_b.html].

Література довідкового характеру

1. Кохно И.П. А.М. Коллонтай // Русские писатели. 1800-1917. Биографический словарь / Глав. ред. П.А. Николаев. – М.: Научное изд-во «Большая российская энциклопедия», 1994. – Т.3. – С. 22 – 23.
2. Шпагин В.И. А.М. Коллонтай // Краткая литературная энциклопедия / Глав. ред. А.А. Сурков. – М.: Советская энциклопедия, 1966. – Т.3. – С. 661 – 662.
3. Юкина И.И., Гусева Ю.Е. Коллонтай (Домонтович) Александра Михайловна // Юкина И.И., Гусева Ю.Е. Женский Петербург. – СПб.: Алетейя, 2004. – С. 226 – 229.

Додаткова література

1. Белова Е. Письма Александры Коллонтай и традиция «женского письма» в русской дворянской культуре // Александра Коллонтай: теория женской эмансипации в контексте российской гендерной политики. Материалы междунар. научно-практ. конференции / Под ред.

В.И. Успенской. – Тверь: ТвГУ, 2003. – С.179 – 199 [http://tvergengerstudies.ru/cgi_bin/pagchtrl.cgi/docs/confer/confer01/co01it13.rtf]

2. *Бородин А.В., Бородин Д.Ю.* Баба или товарищ? Идеал новой советской женщины в 20-х – 30-х годах // Женские и гендерные исследования в Тверском государственном университете. – Тверь, 2000. – С. 45 – 52 [http://www.a-z.ru/women_cd1/html/borodini.htm].

3. *Буднев Ф.* Половая революция [Рецензия на книгу А. Коллонтай «Любовь пчел трудовых»] // На посту. – 1924. – № 1. – С. 243 – 248 [http://www.ruthenia.ru/sovlitlj/3118.html].

4. *Кайдаш С.* Александра Коллонтай // Кайдаш С. Сильнее бедствия земного. Очерки о женщинах русской истории. – М.: Молодая гвардия, 1983. – С. 190 – 206.

5. *Олесин М.* Первая в мире (Об Александре Коллонтай). – М.: Политиздат, 1990. – 383с.

6. *Осипович Т.* Коммунизм, феминизм, освобождение женщин и Александра Коллонтай // Общественные науки и современность. – 1993. – № 1. – С. 174 – 186.

7. *Осипович Т.* Проблемы пола, брака, семьи и положение женщины в общественных дискуссиях середины 1920-х годов // Общественные науки и современность. – 1994. – № 1. – С. 161 – 171.

8. *Пушкарёва Н.Л.* Женская история России 1801-1905 гг.: Формы социальной активности // Гендерная история. Теория и исследования: Учебное пособие, материалы к курсу «От женской истории к гендерной истории. Смена познавательных ориентаций» / Отв. ред. и сост. Н.Л. Пушкарёва. – Калуга, 2001. – С. 111 – 112.

9. *Степаненко П.В.* Александра Коллонтай и Павел Дыбенко. – Минск: Современный литератор, 1999. – 208 с.

10. *Строганова Е.* О писательской драме Александры Коллонтай // Александра Коллонтай: теория женской эмансипации в контексте российской гендерной политики. Материалы междунар. научно-практ. конференции / Под ред. В.И. Успенской. – Тверь: ТвГУ, 2003. – С. 159 – 171. [http://tvergengerstudies.ru/cgi_bin/pagchtrl.cgi/docs/confer/confer01/co01it10.rtf]

11. *Чирков П.М.* Решение женского вопроса в СССР (1917-1937). – М.: Мысль, 1978. – 255 с.

12. *Шорэ Э.* Судьба трех поколений или От разочарования к очарованию (по произведениям А.Коллонтай и Л.Петрушевской) // Преображение. Русский феминистский журнал. – 1997. – № 5. – С.54 – 61 [http://www.a-z.ru/women_cd1/html/preobrazh_5_1997_1.htm].

13. *Юкина И.И.* Александра Коллонтай и русский феминизм // [http://tvergengerstudies.ru/cgi_bin/pagchtrl.cgi/docs/confer/confer01/co01it04.rtf]

2. Гендерні контракти в історичних нарисах Г. Серебрякової (1905 1980) («Жінки французької революції» (1929))

Тексти

1. *Серебрякова Г.И.* Женщины эпохи Французской революции / Предисл. А.З. Манфреда. – М.: Гослитиздат, 1958. – 159 с.

2. *Серебрякова Г.И.* Женщины эпохи Французской революции / Предисл. к 1-му изданию М.Н. Покровского; предисл. к изданию 1958 г. А.З. Манфреда. – М.: Советский писатель, 1964. – 278 с.

3. *Серебрякова Г.И.* Женщины Французской революции. Предшествование // Серебрякова Г.И. Собрание сочинений в 5-ти томах. – М.: Художественная литература, 1969. – Т.5. – 558 с.

4. *Серебрякова Г.И.* Женщины эпохи Французской революции. Из поколения в поколение // Г.И. Серебрякова Г.И. Избранные произведения в 2-х томах. – М.: Художественная литература, 1975. – Т.1. – 542 с.

5. *Серебрякова Г.* Помнить заветы Горького. Страницы творческого опыта писательницы // Вопросы литературы. – 1975. – № 9. – С. 183 – 189.

Література для обов'язкового опрацювання

1. *Абубикирова Н.И.* «Что такое «гендер»? // Общественные науки и современность. – 1996. – № 6. – С. 123 – 125.

2. *Айвазова С.* Контракт «работающей матери»: советский вариант // Гендерный калейдоскоп: Курс лекций / Под ред. М. Малышевой. – М.: Academia, 2001. – С. 291 – 310.

3. *Блохина Н.А.* Понятие гендера: становление, основные концепции и представления // Общество и гендер. Материалы летней школы в Рязани. (1-12 июля 2003 года). – Рязань: Издательство «Поверенный», 2003 [www.vvsu.ru/grc/blg/evolution.asp].
4. *Воронина О.А.* Социокультурные детерминанты развития гендерной теории в России и на Западе // Общественные науки и современность. – 2000. – № 4. – С. 9 – 20.
5. *Гусева Ю.Е.* Гендерные представления как социокультурный феномен // Российские женщины и европейская культура: материалы V конференции, посвященной теории и истории женского движения / Сост. и отв. ред. Г.А. Тишкин. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 235 – 238.
6. *Николаева Е.А.* Воплощение женской ментальности в литературно-художественном творчестве: Учебно-метод. пособие. – Саранск: Тип. «Рузаевский печатник», 2006. – 112 с.
7. *Словарь гендерных терминов* / Под ред. А.А. Денисовой. – М.: Информация – XX век, 2002. – 256 с.
8. *Темкина А., Роткирх А.* Советские гендерные контракты и их трансформация в современной России // Социс. – 2002. – № 11. – С. 4 – 15.
9. *Трофимова Е.* Еще раз о «Гадюке» Алексея Толстого (попытка гендерного анализа) // Филологические науки. – 2000. – № 3. – С. 70 – 80.
10. *Улюра Г.* Деякі міркування щодо базових понять гендерних студій з літературознавства // Матеріали Київського міського семінару із гендерної лінгвістики. Семінар 1. [<http://linguistics.kiev.ua/seminar>].
11. *Чухим Н.Д.* Гендер як аналітична категорія // Філософсько-антропологічні студії 2001. Спецвипуск. – К.: Стилос, 2001. – С. 7 – 24.
12. *Цимбаева Е.Н.* «Гендер» как категория исторического анализа // Вестник МГУ. История. – 1999. – № 3. – С. 130 – 141.
13. *Юнаковская А.А.* Литературный текст как один из источников гендерных исследований. Опыт использования («Записки из мертвого дома» Ф.М. Достоевского) // Общество. Гендер. Культура: Материалы международной научно-практической конференции. (Омск, 20-21 сентября 2001). – Омск, 2001. – Ч. 2. – С. 60 – 66.

Література довідкового характеру

1. *Якобсон Л.Е.* Г.И. Серебрякова // Краткая литературная энциклопедия / Глав. ред. А.А. Сурков. – М.: Советская энциклопедия, 1971. – Т.6. – С. 799.

Додаткова література

1. *Никулин Л.* О Галине Серебряковой // Г. Серебрякова. Собр. соч.: В 5-ти томах. – М.: Художественная литература, 1969. – Т.1. – С. 5 – 13.
2. *Елизаров Ю.* Она мечтала побывать на Волге... (из воспоминаний о писательнице Г.Серебряковой) // Идель. – 1989. – № 2. – С. 54 – 55.
3. *Косенко П.* Письма Галины Серебряковой (к биографии писательницы) // Простор. – 1991. – № 7. – С. 133 – 136.
4. *Ливенцев Л.* Бессмертие Прометея: рецензия на собрание сочинений в 5-ти томах Серебряковой Г.И. // Дон. – 1976. – № 6. – С. 148 – 150.
5. *Тулегенова Б.* Белые гвоздики: о творчестве писательницы Г.И. Серебряковой // Советская культура. – 1989. – 8 марта. – С. 6.

3. Конструювання гендеру в прозі Л. Сейфулліної (1889-1954) і А. Караваєвої (1893-1979)

Тексти

1. *Караваева А.А.* Лена из Журавлиной роши. Восхождение. Родина (трилогия) // Караваева А.А. Собр. соч.: В 5-ти томах. – М.: Гослитиздат, 1957 – Т.3. – 546 с.
2. *Караваева А.А.* Лена из Журавлиной роши и др. // Караваева А.А. Избранные произведения: В 2-х томах / Вступ. ст. Л. Скорино. – М.: Художественная литература, 1988. – Т.2. – 654 с.
3. *Караваева А.А.* Лена из Журавлиной роши. – М.: Молодая гвардия, 1970. – 272 с.

4. *Караваева А.А.* Свет вчерашний. Воспоминания. – М.: Советский писатель, 1964. – 303 с.
5. *Сейфуллина Л.Н.* Собр. соч.: В 4-х томах. – М.: Художественная литература, 1968 – 1969.
6. *Сейфуллина Л.Н.* Собр. соч.: В 2-х томах / Вступ. ст. Е.В. Стариковой. – М.: Художественная литература, 1980.
7. *Сейфуллина Л.Н.* Вирина: Повесть. – М.: Современник, 1987. – 93 с.
8. *Сейфуллина Л.* Воспоминания, статьи, выступления: литературно-критическое наследие / Публикация, предисловие и примечания Н.Н. Яновского // Сибирские огни. – 1988. – № 9. – С. 135 – 147.
9. *Сейфуллина Л.* Искусство не терпит приспособленчества. Писателю о творчестве // Литературная Россия. – 1989. – № 15. – С. 11.

Література для обов'язкового опрацювання

1. *Абубкирова Н.И.* «Что такое «гендер»? // Общественные науки и современность. – 1996. – № 6. – С. 123 – 125.
2. *Блохина Н.А.* Понятие гендера: становление, основные концепции и представления // Общество и гендер. Материалы летней школы в Рязани. (1-12 июля 2003 года). – Рязань: Издательство «Поверенный», 2003 [www.vvsu.ru/grc/blg/evolution.asp].
3. *Воронина О.А.* Социокультурные детерминанты развития гендерной теории в России и на Западе // Общественные науки и современность. – 2000. – № 4. – С. 9 – 20.
4. *Костикова И.В.* Понятие гендера. Гендерные исследования // Введение в гендерные исследования: Учеб. пособие для студентов вузов / Под общ. ред. И.В. Костиковой. – М.: Аспект Пресс, 2005. – С. 8 – 25.
5. *Лахузен Т.* Новый человек, новая женщина и положительный герой, или К семиотике пола в литературе социалистического реализма // Вопросы литературы. – 1992. – № 1. – С. 184 – 205.
6. *Малес Л.В.* Біологічні, психологічні та соціокультурні чинники гендеру // Основи теорії гендеру. Навчальний посібник. – К.: К.І.С., 2004. – С. 109 – 131.
7. *Николаева Е.А.* Воплощение женской ментальности в литературно-художественном творчестве: Учебно-метод. пособие. – Саранск: Тип. «Рузаевский печатник», 2006. – 112 с.
8. *Словарь гендерных терминов* / Под ред. А.А. Денисовой. – М.: Информация – XX век, 2002. – 256 с.
9. *Трофимова Е.* Еще раз о «Гадюке» Алексея Толстого (попытка гендерного анализа) // Филологические науки. – 2000. – № 3. – С. 70 – 80.
10. *Улюра Г.* Деякі міркування щодо базових понять гендерних студій з літературознавства // Матеріали Київського міського семінару із гендерної лінгвістики. Семінар 1. [<http://linguistics.kiev.ua/seminar>].
11. *Уэст К., Зиммерман Д.* Создание гендера (doing gender) // Гендерные тетради. – 1997. – Вып. 1. – С. 94 – 124 [<http://www.lib.vsu.ru/project/golossary.phtml>].
12. *Чухим Н.Д.* Гендер як аналітична категорія // Філософсько-антропологічні студії 2001. Спецвипуск. – К.: Стило, 2001. – С. 7 – 24.
13. *Цимбаева Е.Н.* «Гендер» как категория исторического анализа // Вестник МГУ. История. – 1999. – № 3. – С. 130 – 141.

Література довідкового характеру

1. *Крупчанов Л.М.* Караваева Анна Александровна // Русские писатели 20 века: Биографический словарь / Глав. ред. и сост. П.А. Николаев. – М.: Большая российская энциклопедия, Изд-во «Рандеву-АМ», 2000. – С. 329.
2. *Лукин И.Ф.* А.А. Караваева // Краткая литературная энциклопедия / Глав. ред. А.А. Сурков. – М.: Советская энциклопедия, 1966. – Т.3. – С. 381 – 382.
3. *Яновский Н.Н.* Л.Н. Сейфуллина // Краткая литературная энциклопедия / Глав. ред. А.А. Сурков. – М.: Советская энциклопедия, 1971. – Т.6. – С. 729 – 730.

4. Кардин В. Сейфуллина Лидия Николаевна // Русские писатели 20 века: Биограф. слов. / Глав. ред. и сост. П.А. Николаев. – М.: Большая российская энциклопедия, Изд-во «Рандеву-АМ», 2000. – С. 626 – 627.
5. Сейфуллина Л. (краткая справка) / <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le8/le8-4991.htm>
6. Караваева А.А. (краткая справка) / <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le8/le8-4991.htm>

Література про творчість письменниць:

а) Л. Сейфулліна:

1. Бадакин Г.А. Раннее творчество Л.Н. Сейфуллиной (Оренбургские страницы) // Романтический метод и романтические тенденции в русской и зарубежной литературе. – Казань: Казанское изд-во Казанского ун-та, 1975. – С. 78 – 101.
2. Бондарев С. Виринея входит в жизнь. (О повести Л.Сейфуллиной «Виринея») // В мире книг. – 1979. – № 4. – С. 74 – 75.
3. Кардин В. Две судьбы: Лидия Сейфуллина и ее повесть «Виринея». – М.: Художественная литература, 1976. – 124 с.
4. Кардин В. Служитель Совестного Суда // Кардин В. Обретение. Литературные портреты. – М.: Художественная литература, 1989. – С.68 – 159.
5. Куренная Н.М. Социокультурное пространство в творчестве Л. Сейфуллиной и А. Серафимовича // Культура и пространство: Славянский мир. – М., 2004. – С. 262 – 270.
6. Лидин Вл. Неповторимый след личности: К 90-летию со дня рождения Л.Сейфуллиной. // Литературная газета. – 1979. – 4 апр. – С. 5.
7. Михайлова М.В. Материнство и революция в творчестве Л.Н. Сейфуллиной // Литература. Методика. Краеведение: Сб. науч. ст., посвящ. 70-летию А.Г. Прокофьевой / Под ред. С.М. Скибина, Т.Е. Бенковской. – Оренбург: Оренб. гос. пед. ун-т, 2004. – С. 184 – 190.
8. Овчаренко А.И. Лидия Сейфуллина / Овчаренко А.И. Новые герои – новые пути. – М.: Современник, 1977. – С. 79 – 93.
9. Овчаренко А. Лидия Сейфуллина / Овчаренко А. От Горького до Шукшина. – М.: Современник, 1982. – С. 75 – 90.
10. Чухарева Н.Н. Сейфуллина и ее «Правонарушители» // Истоки. – Миасс, 2005. – С. 158 – 163.
11. Шоломова С. «Она мне дорога, как тоска о красоте»: К 90-летию Л.Н.Сейфуллиной // Сибирские огни. – 1979. – № 4. – С. 190 – 192.
12. Яновский Н. Лидия Сейфуллина. К 90-летию со дня рождения // Москва. – 1979. – № 4. – С. 208 – 210.
13. Яновский Н. Лидия Сейфуллина: критико-библиогр. очерк. – М.: Художественная литература, 1972. – 246 с.

б) А. Караваева:

1. Караваева В. Пульс ее жизни: Воспоминания об А. Караваевой // Москва. – 1983. – № 12. – С. 176 – 195.
2. Караваева Т. «Властная, вечно юная сила...»: (из воспоминаний о писательнице А.А. Караваевой) // В мире книг. – 1983. – № 12. – С. 60 – 61.
3. Лебединский Ю. Живая душа (К 65-летию со дня рождения писательницы А.А. Караваевой) // Огонек. – 1958. – № 51. – С. 15.
4. Скорино Л. Анна Караваева // Семь портретов. – М.: Советский писатель, 1956. – С. 272 – 320.

4. «Імітативна» фаза жіночої радянської літератури (творчість В. Дмитрієвої (1859-1947) і О. Форш (1873 - 1961))

Тексти

1. Дмитриева В.И. Доброволец // Русские повести XIX века 70-90-х годов. – М.: ГИХЛ, 1957. – Т. 2. – С. 531 – 612.

2. *Дмитриева В.И.* Повести и рассказы / Сост., вступ. ст. и примеч. А.В. Прямова. – М.: Сов. Россия, 1976. – 368 с.
3. *Дмитриева В.И.* Повести. Рассказы / Вступ. ст. и примеч. О.Г. Ласунского. – Воронеж: Центр. – Чернозем. кн. изд-во, 1983. – 352 с.
4. *Дмитриева В.И.* Повести и рассказы / Сост., вступ. ст. и примеч. О.Г. Ласунского. – Краснодар: Кн. изд-во, 1986. – 350 с.
5. *Форш О.* Радищев: Роман. – Л.: Художественная литература, 1986. – 382 с.
6. *Форш О.* Одеты камнем. – Л.: Лениздат, 1988. – 575 с.
7. *Форш О.* Одеты камнем. Михайловский замок. – Л.: Художественная литература, 1988. – 397 с.
8. *Форш О.* Первенцы свободы. Одеты камнем. – Петрозаводск: Карелия, 1988. – 480 с.
9. *Форш О.* Сумасшедший корабль: Роман. – М.: Современник, 1990. – 125 с.
10. *Форш О.* О себе, Петрове-Водкине и читателе (1924 г. из литературно-критического творчества писательницы) // Вопросы литературы. – 1978. – № 6. – С. 250 – 257.

Література для обов'язкового опрацювання

1. *Агеева В.П.* Гендерна літературна теорія і критика // Основи теорії гендеру: Навчальний посібник. – К.: «К.І.С.», 2004. – С. 426 – 445.
2. *Жеребкина И.* «Прочти мое желание...». Постмодернизм. Психоанализ. Феминизм. – М.: Идея-Пресс, 2000. – 256 с.
3. *Зборовська Н.* До проблеми гендерного підходу та феміністичної критики в українському літературознавстві // Н. Зборовська Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків. – Львів: Центр гуманітарних досліджень Львівського національного університету ім. І.Франка, 1999. – С. 8 – 19.
4. *Павличко С.* Методологічна ситуація в сучасному українському літературознавстві // Павличко С. Теорія літератури. – К.: Видавництво Основи, 2002. – С. 483 – 489.
5. Словарь гендерных терминов / Под ред. А.А. Денисовой. – М.: Информация – XX век, 2002. – 256 с.
6. *Трофимова Е.И.* Женская литература и книгоиздание в России // Общественные науки и современность. – 1998. – № 5. – С. 147 – 156.
7. *Трофимова Е.* Еще раз о «Гадюке» Алексея Толстого (попытка гендерного анализа) // Филологические науки. – 2000. – № 3. – С. 70 – 80.
8. *Шовалтер Е.* Феміністична критика у пущі // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 512 – 530.

Література довідкового характеру

1. *Полякова М.М.* В.И. Дмитриева // Краткая литературная энциклопедия / Глав. ред. А.А. Сурков. – М.: Советская энциклопедия, 1964. – Т.2. – С. 706.
2. *Чертков Л.Н.* О.Д. Форш // Краткая литературная энциклопедия / Глав. ред. А.А. Сурков. – М.: Советская энциклопедия, 1975. – Т.8. – С. 66 – 68.
3. *Оскоцкий В.Д.* Форш Ольга Дмитриевна // Русские писатели 20 века: Биографический словарь / Глав. ред. и сост. П.А. Николаев. – М.: Большая российская энциклопедия, Изд-во «Рандеву-АМ», 2000. – С. 717 – 718.

Література про творчість письменниць

а) В. Дмитрієва:

1. *Горнфельд А.Г.* [Рецензия] В. Дмитриева. Повести и рассказы. Пгр., 1917 // Русское богатство. – 1917. – № 6 – 7. – С. 282 – 283.
2. *Дерман А.Б.* [Рецензия] В. Дмитриева. Рассказы. СПб., 1913 // Русское богатство. – 1913. – № 5. – С. 325 – 326.
3. *Колтоновская Е.А.* В.И. Дмитриевна // Колтоновская Е.А. Женские силуэты (писательницы и артистки). – СПб.: Типо-лит. Акционерного общества «Самообразование», 1912. – С. 144 – 150.

4. Ласунский О. Надо идти ... и жить // Дмитриева В.И. Повести, рассказ. – Воронеж: Центр. – Чернозем. кн. изд-во, 1983. – С. 5 – 27.

5. Погорелов Я. «...Автор, как фигура, интересен» // Волга. – 1978. – № 1. – С. 172 – 174.

6) О. Форш:

1. Гордович К.Д. Петербург 20-х гг. в изображении Ольги Форш // Петербургские чтения. – СПб., 2003. – С. 227 – 230.

2. Иванова Т.В. Ольга Дмитриевна Форш // Иванова Т.В. Мои современники, какими я их знала: Очерки. – М.: Советский писатель, 1987. – С. 302 – 326.

3. Кузьмина Л. Куда же шел корабль? // Нева. – 1991. – № 8. – С. 191 – 195.

4. Лапутіна О. З творчої історії роману О. Форш «Одягнені в камінь» // Радянське літературознавство. – 1971. – № 6. – С. 40 – 48.

5. Мазур Н. [Рецензия на произведение О. Форш «Сумасшедший корабль»] // Литературная газета. – 1991. – № 19 (15 мая). – С. 10.

6. Окунь С.Б. Историзм О.Д. Форш (анализ романа «Одеты камнем») // Вопросы истории. – 1968. – № 3. – С. 58 – 65.

7. Тамарченко А.В. Ольга Форш: Жизнь, личность, творчество. – Л.: Советский писатель, 1974. – 519 с.

8. Тамарченко А. Ольга Форш и Максим Горький. К 100-летию со дня рождения О.Д. Форш // Нева. – 1973. – № 5. – С. 191 – 196.

5. Викриття міфу в повісті «Тиждень як тиждень» (1969) Н. Баранської (1908-2004)

Тексти

1. Баранская Н. Неделя как неделя // Баранская Н. Женщина с зонтиком: Повесть и рассказы. – М.: Современник, 1996. – С. 3 – 54.

2. Баранская Н. Неделя как неделя (электронная версия текста) // [<http://www.a-z.ru/women/texts/baranr.htm#>].

3. Баранская Н.В. День поминовения: Роман, повесть. – М.: Сов. писатель, 1989. – 316с.

Література для обов'язкового опрацювання

1. Агеева В.П. Гендерна літературна теорія і критика // Основи теорії гендеру: Навчальний посібник. – К.: «К.І.С.», 2004. – С. 426 – 445.

2. Воробьева Н.В. Женская проза 1980 – 2000-х годов: динамика, проблематика, поэтика: Автореф. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / ПГПУ. – Пермь, 2006. – 19 с.

3. Гоццо Е. Перестройка или «домостройка»? Становление женской культуры в условиях гласности // Общественные науки и современность. – 1991. – № 4. – С. 134 – 145.

4. Жеребкина И. «Прочти мое желание...». Постмодернизм. Психоанализ. Феминизм. – М.: Идея-Пресс, 2000. – 256 с.

5. Зборовська Н. До проблеми гендерного підходу та феміністичної критики в українському літературознавстві // Зборовська Н. Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків. – Львів: Центр гуманітарних досліджень Львівського національного університету ім. І.Франка, 1999. – С. 8 – 19.

6. Павличко С. Методологічна ситуація в сучасному українському літературознавстві // Павличко С. Теорія літератури. – К.: Видавництво Основи, 2002. – С. 483 – 489.

7. Рябов О. Миф о русской женщине в отечественной и западной историософии // Филологические науки. – 2000. – № 3. – С. 28 – 37.

8. Чучин-Русов А.Е. Гендерные аспекты культуры // Общественные науки и современность. – 1996. – № 6. – С. 141 – 153.

Література довідкового характеру

1. *Щепакова Т.А.* Баранская Наталья Владимировна // Русские писатели 20 века: Биографический словарь / Глав. ред. и сост. П.А. Николаев. – М.: Большая российская энциклопедия, Изд-во «Рандеву-АМ», 2000. – С. 72 – 73.
2. *Баранская Н.В.* // Энциклопедия Кругосвет [<http://www.krugosvet.ru/articles/67/1006761/1006761a1.htm>].
3. *Баранская Н. В.* Исследовательница Пушкина, наследница Розанова // [<http://www.novayagazeta.ru/data/2004/81/41.html>].

Література про творчість письменниці

1. *Денисова Н.* Инерция наших привязанностей // Литературное обозрение. – 1978. – № 1. – С. 65 – 67.
2. *Кашкарёва Е.* Женская тема в прозе 60-х годов: Наталья Баранская как зеркало русского феминизма // Все люди сестры. – СПб: ПЦГИ, 1996. – № 5. – С. 57 – 69 [<http://www.a-z.ru/women/texts/kashkarr.htm>].
3. *Кашкарёва Е.Г.* Идейно-художественный диапазон «женской темы» в прозе современных русских писательниц и оценках литературной критики: Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / ПГПУ. – М., 2006. – 19 с.
4. *Ковский В.* Человек в мире творчества // Знамя. – 1970. – № 11. – С. 210 – 227.
5. *Машовец Н.* Общность цели // Вопросы литературы. – 1976. – № 5. – С. 48 – 76.
6. *Наумова Н.* Черты современной героини // Нева. – 1978. – № 10. – С. 175 – 184.
7. *Суровцев Ю.* Возможности «камерной» повести (в разделе – «О камерности без кавычек...» о Н.В. Баранской) // Звезда. – 1971. – № 2. – С. 191 – 201.
8. *Эльсберг Я.* Быт и духовная жизнь // Литературная газета. – 1968. – 11 дек. – С. 4.

6. «Жінка і війна» (С. Алексієвич (народ. 1948) «У війни не жіноче обличчя» (1984), Ю. Друніна (1921-1991) лірика)

Тексти:

а) С. Алексієвич:

1. *Алексиевич С.* У войны не женское лицо: (журнальный вариант, предисловие А. Адамовича) // Октябрь. – 1984. – № 2. – С. 22 – 107.
2. *Алексиевич С.А.* У войны не женское лицо / Вступ. ст. А. Адамовича. – Минск: Мастац. літ., 1985. – 317 с.
3. *Алексиевич С.А.* У войны не женское лицо: Документальная проза. – М.: Правда, 1988. – 460 с.
4. *Алексиевич С.А.* У войны не женское лицо. Последние свидетели. – М.: Остожье, 1998. – 464 с.
5. *Алексиевич С.А.* У войны не женское лицо (электронная версия текста) [<http://www.alexievich.org/>].

б) Ю. Друніна:

Збірки: «В солдатской шинели» (1948), «Тревога» (1963), «Окопная звезда» (1975), «Судный час» (вийшла після смерті письменниці).

Тексти:

1. *Друнина Ю.В.* Страна Юность. Избранные стихотворения. – М.: Художественная литература, 1966. – 271 с.
2. *Друнина Ю.В.* Светлокосый солдат (Избранное). – Калининград: Калининградской книжное изд-во, 1973. – 224 с.
3. *Друнина Ю.В.* Белые ночи: Стихи. – Пермь: Книжное изд-во, 1980. – 173 с.
4. *Друнина Ю.В.* Продолжается жизнь: Стихи. – М.: Воениздат, 1981. – 303 с.
5. *Друнина Ю.В.* Избранные произведения: В 2-х т. – М.: Художественная литература, 1981. – Т. 1 – 2.

6. Друнина Ю.В. Метель: Стихи и поэмы. – М.: Сов. писатель, 1988. – 158 с.
7. Друнина Ю.В. Полюнь: Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1989. – 335с.

Література довідкового характеру

1. Друнина Юлия Владимировна (краткая справка) // [\[http://www.hrono.ru/biograf/drunina.html\]](http://www.hrono.ru/biograf/drunina.html).
2. Друнина Юлия Владимировна: краткая биография // Литературная учеба. – 2003. – № 6. – С. 201 – 202.
3. Евтушенко Е. О Друниной (строфы века) // Строфы века. Антология русской поэзии / Сост. Е. Евтушенко. – Мн.-М.: «Полифакт», 1995 [<http://www.litera.ru/stixiya/articles/524.html>].
4. Кратко о Юлии Друниной // Женский месяцеслов. – 2002 [<http://www.litera.ru/stixiya/articles/225.html>].

Література про творчість письменниць

а) С. Алексієвич:

1. Алексієвич С.: «Люди слишком просто убивают друг друга...» (Беседа с писательницей С. Алексієвич. Записал Л. Свиридов) // Столица. – 1991. – № 22. – С. 3 – 5.
2. Алексієвич С.: У войны не женское лицо (беседа с писательницей, записала Т. Абакумовская) // Советская культура. – 1986. – 20 марта. – С. 6.
3. Женщина и война: размышления по поводу // [\[http://revolution.allbest.ru/literature/00003654_0.html\]](http://revolution.allbest.ru/literature/00003654_0.html).
4. Кондратьев В. Знать бы раньше... Рецензия на роман Алексієвич С. «У войны не женское лицо» // Литературная газета. – 1984. – 2 мая. – С. 4.
5. Круглый стол: Мемуары на сломе эпох // Вопросы литературы. – 2000. – Вып. 1. – С. 3 – 43.
6. Рецензия на повесть С.А. Алексієвич «У войны не женское лицо» // с сайта: «НаСтоящая Литература. Женский Род» [<http://www.litwomen.ru>].
7. Тоне А. Время прямой речи: (творчество С. Алексієвич) // Литературное обозрение. – 1997. – № 4. – С. 64 – 67.
8. Шевченко Л.И. Аксиологические координаты картины мира в современной женской прозе // Русский язык и литература. – 2001. – № 6. – С. 26 – 32.
9. Липневич В. Рецензии. Обзоры. Алексієвич С.А. У войны не женское лицо. Последние свидетели.; Алексієвич С.А. Цинковые мальчики. Зачарованные смертью. Чернобыльская молитва // Новый мир. – 1999. – №2. – С. 215 – 216 [http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1999/2/rec3.html].
10. Юфорова Я. Только в любви человеку равен человек: Интервью со С. Алексієвич // Российская неделя. – 2003. – 11 дек. [<http://www.ru/2003/12/11/aleksievich.html>].

б) Ю. Друніна:

1. Вирта М. «Научилась верности в бою...» // Литературное обозрение. – 1981. – № 4. – С. 40 – 42.
2. Иванов Ю. «Я верности окопной не нарушу...» // Наш современник. – 1977. – № 4. – С. 166 – 174.
3. Калугин В. Проверка идет на прочность (о книгах Ю. Друниной «Не бывает любви несчастливой» и «Я родом не из детства») // Литературная газета. – 1974. – 17 апр. – С. 5.
4. Кузин Н. «Декретом времени...» // Наш современник. – 1975. – № 11. – С. 187 – 189.
5. Кузовлева Т. «От первой любви до последней...» // Литературная газета. – 1977. – 10 авг. – С. 5.
6. Лисянский М. Очищаются души в огне (о сборниках стихов Ю. Друниной «Я родом не из детства» и «Не бывает любви несчастливой») // Литературное обозрение. – 1973. – № 12. – С. 61 – 63.
7. Михайлов А. Свет окопной звезды // Знамя. – 1976. – № 7. – С. 245 – 247.
8. Обросов И. Посвящение Юлии Друниной // Юность. – 2005. – № 9. – С. 50 – 54.
9. Прокофьева Е. Война и любовь Юлии Друниной // Крестьянка. – 2006. – № 5. – С. 170 – 174.

10. *Старшинов Н.К.* Планета «Юлия Друнина»: Очерк // Берегиня: кн. для семейн. чтения. – 1998. – № 1. – С. 14 – 23.
11. *Турков А.* Не заглушаемое ничем (о творчестве Ю. Друниной) // Новый мир. – 1983. – № 5. – С. 231 – 234.
12. *Фоняков И.* Тайна простых слов // Знамя. – 1980. – № 8. – С. 243 – 245.
13. *Шайтанов И.* Поэзия, прошедшая войну // Знамя. – 1978. – № 3. – С. 247 – 248.
14. *Чалмаев В.* В огне рожденное слово. «Женское лицо» войны народной, войны священной // Литература в школе. – 1995. – № 4. – С. 28 – 34.
15. *Шишкина Е.А.* Вечер поэзии Юлии Друниной // Литература в школе. – 2001. – № 3. – С. 45 – 48.










КОЛОКВІУМ 6 ЖІНОЧА ПРОЗА УКРАЇНСЬКИХ ПИСЬМЕННИЦЬ 90-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Питання для обговорення:

1. Провідні чинники формування української жіночої прози в 90-х роках ХХ століття.
2. «Нова героїня» жіночої прози: проблема самореалізації жінки через творчість.
3. Образ мислячої жінки та інтелектуалізація жіночої прози.
4. Конфлікт сильних характерів (жінка – чоловік; жінка – жінка) як засіб розкриття особистості героїні.
5. Жінка як новий «культурний герой»: реінтерпретація міфологічних образів у прозі письменниць 90-х років.
6. Естетичний ідеал жіночої прози: феміністка? «абсурдна героїня»? дитина?
7. Синкретичний образ жіночої долі в прозі письменниць 90-х років.

Завдання:

1. Поясніть, як вплинули на формування української жіночої прози, її самоусвідомлення в 90-х роках ХХ століття активізація жіночого руху, поява гендерних студій, розвиток феміністичної критики?
2. Ознайомтеся з матеріалами дискусій з феміністичної і гендерної проблематики в українських періодичних виданнях. Чи обговорювалися в них проблеми жіночої творчості, жінки-митця? Як вплинули ці дискусії, на Ваш погляд, на становлення жіночої прози?

-  *Агеева В.* Сміймося за спільними правилами // Критика. – 1999. – № 6. – С. 31.
-  *Агеева В.* Хто боїться привида матріархату? // Критика. – 1999. – № 5. – С. 22-23.
-  *Андрухович Ю.* Я не боюся привидів // Критика. – 1999. – № 6. – С. 30-31.
-  *Богачевська-Хом'як М.* Націоналізм та фемінізм – одна монета спільного вжитку // І. Незалежний культурологічний часопис. – 2000. – №17. – С. 3-13.
-  *Богачевська-Хом'як М.* Тендер навколо гендеру // Критика. – 1998. – № 3. – С.21-23.
-  *Забужко О.* Репортаж із 2000-го року: 36. статей. – К.: Факт, 2001. – 96 с.
-  *Іващенко О.* Чи потрібен нам фемінізм? // Україна. – 1994. – № 9. – С. 2-3.
-  *Медвідь В.* Поза межами гри // Критика. –1999. – № 6. – С. 30.
-  *Павличко С.* Чи можливий в Україні фемінізм? // Art line. – 1998. – № 3. – С. 62-64.

📖 Павличко С. Чи потрібна українському літературознавству феміністична школа? // Слово і час. – 1991. – № 6. – С.10-15.

📖 Рубчак М. Християнська Богородиця чи Берегиня? Фемінізм на противагу вічно жіночому // Філософська думка. – 2000. – № 1. – С. 110-127.

3. Прочитайте художні твори, написані жінками-письменницями 80-х років:

📖 Тютюнник А.М. Ніхто, окрім тебе: Повісті, оповідання. – Сімферополь: Таврія, 1983. – 224 с.

📖 Ковалик Н.Й. А ти мені люба: Повісті, оповідання. – К.: Радянський письменник, 1988. – 381 с.

3. Поміркуйте, чи висвітлювалися в них труднощі професійного життя героїнь? Як і чому, на Вашу думку, змінився вибір професії героїнь авторками 90-х років порівняно з 80-ми роками?

4. Розкрийте зв'язок проблеми творчості з гендерною проблематикою в повісті О. Забужко «Інопланетянка» і романі Т. Зарівної «Каміння, що росте крізь нас».

5. Поміркуйте, як висвітлено специфіку професії жінки-журналіста, телеведучої в повістях С. Йовенко «Жінка у зоні», О. Забужко «Я, Мілена» і романі Т. Зарівної «Солом'яний вирій».

6. Схарактеризуйте значення «хронотопу асоціативної ретроспекції» для розкриття образу «нової героїні» у романах О. Забужко «Польові дослідження з українського сексу», С. Майданської «Землетрус».

7. Знайдіть філософські сентенції, цитати, алюзії на філософські твори в романах О. Забужко «Польові дослідження з українського сексу», С. Майданської «Землетрус», Т. Зарівної «Солом'яний вирій». Як філософська лектура впливає на формування власної життєвої філософії героїнь цих творів, на їхній життєвий вибір?

8. Визначте, як розкривається характер героїні в конфлікті двох сильних особистостей у романах Н. Тубальцевої «З нами Бог», О. Забужко «Польові дослідження з українського сексу», Т. Зарівної «Солом'яний вирій».

9. Поміркуйте, з якою метою реінтерпретуються міфологічні образи Фауста, Сізіфа, Каїна в прозі О. Забужко.

10. Схарактеризуйте використання казкових і фантастичних образів у повістях «Я, Мілена», «Інопланетянка», «Казка про калинову сопілку» О. Забужко, «Юлія» С. Йовенко.

11. Визначте, чи можна назвати героїнь жіночої прози 90-х років феміністками. Як співвідноситься фемінізм і естетичний ідеал у прозі С. Йовенко, Т. Зарівної, С. Майданської, О. Забужко?

12. Розкрийте значення образу «жіночої долі» у прозі письменниць 90-х років ХХ століття. Чи звертаються авторки до фольклорних, міфологічних витоків цього образу? Як у зв'язку з образом «долі» розв'язується письменницями проблема свободи жінки?

Список рекомендованої літератури:

Художні твори

1.Забужко О. Дівчатка // Кур'єр Кривбасу. – 1999. – № 119-121. – С. 395-419.

2.Забужко О. Інопланетянка: Нефантастична повість // Сучасність. – 1992. – № 8. – С. 7-39.

3.Забужко О. Казка про калинову сопілку. – К.: Факт, 2000. – 84 с.

4.Забужко О.С. Книга буття. Глава четверта. Футурологічна притча // Прапор. – 1989. – №12. – С. 11-56.

5. *Забужко О.* Польові дослідження з українського сексу. – Вид. 3-є, стереотипне. – К.: Факт, 2000. – 116 с.
6. *Забужко О.* Польові дослідження з українського сексу: Роман. – К.: Згода, 1996. – 142 с.
7. *Забужко О.* Сестро, сестро: Повісті та оповідання. – К.: Факт, 2003. – 240 с.
8. *Забужко О.* Я, Мілена. Повість // Кур'єр Кривбасу. – 1998. – № 95-96. – С. 5-22.
9. *Зарівна Т.* Каміння, що росте крізь нас: Роман // Березіль. – 1999. – №9-10. – С.14-116.
10. *Зарівна Т.* Солом'яний вирій: Роман // Березіль. – 2001. – № 5-6. – С. 49-134.
11. *Зарівна Т.* Солом'яний вирій: Роман // Березіль. – 2001. – № 7-8. – С. 39-78.
12. *Зарівна Т.П.* Хроніка від жінки: Романи. – К.: Український письменник, 2003. – 254с.
13. *Йовенко С.* Жінка у зоні: Повість // Вітчизна. – 1996. – № 3-4. – С.5-68.
14. *Йовенко С.* Юлія // Вітчизна. – 1992. – № 11. – С. 51-74.
15. *Кононенко Є.* Колосальний сюжет: Оповідання. – К.: ТОВ “Задруга”, 1998. – 96 с.
16. *Кононенко Є.* The Very Woman: Оповідання // Березіль. – 2001. – № 3-4. – С. 58-88.
17. *Майданська С.* Землетрус // Майданська С. Діти Ньюби. – К: Родовід, 1998. – С. 6-191.
18. *Незнайома:* Антологія української «жіночої» прози та есеїстики другої половини ХХ – початку ХХІ ст. / Авт. проект Василя Набора. – Львів: ЛА «Піраміда», 2005. – 600 с.
19. *Тубальцева Н.* Визига по-тматороканськи: Роман // Кур'єр Кривбасу. – 2000. – № 130. – С. 12-47.
20. *Тубальцева Н.* Визига по-тматороканськи: Роман // Кур'єр Кривбасу. – 2000. – №131. – С. 11-46.
21. *Тубальцева Н.* Желя і Карна: Романи. – Дніпропетровськ: Gaudeamus, 2000. – 252 с.

Літературно-критичні джерела

Основна література:

1. *Агєєва В.* Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму: Монографія. – К.: Факт, 2003. – 320 с.
2. *Гендер і культура:* збірник статей / Упоряд. В.Агєєва, С.Оксамитна. – К.: Факт, 2001. – 224с.
3. *Гундорова Т.* Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. – К.: Критика, 2005. – 264 с.
4. *Зборовська Н.* Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків. – Львів: Літопис, 1999. – 336 с.
5. *Караблєва О.В.* Художні версії проблеми самотності у сучасній жіночій прозі: Дис.... канд.філол.н.: 10.01.01 / Інститут літератури імені Т.Г.Шевченка. – К., 2004. – 187 с.
6. *Качак Т.* Художні особливості жіночої прози 80-90-х років ХХ століття: Дис.... канд.філол.н.: 10.01.01 / Кіровоградський державний педагогічний університет імені Володимира Винниченка. – Кіровоград, 2006. – 190 с.
7. *Павличко С.* Фемінізм / Передм. В.Агєєвої. – К.: Основи, 2002. – 322 с.
8. *Філоненко С.О.* Концепція особистості жінки в українській жіночій прозі 90-х років ХХ століття: Монографія. – К., Ніжин: ТОВ «Видавництво «Аспект-Поліграф», 2006. – 160 с.

Додаткова література:

1. *Агєєва В.* Жінка-авторка як інопланетянка // Жінка як текст: Емма Андєєвська, Соломія Павличко, Оксана Забужко: фрагменти творчості і контексти / Упоряд. Л.Таран. – К.: Факт, 2002. – С.199-205.
2. *Агєєва В.* Казка про нежіночий простір // Література плюс. – 2000. – №1. – С.4-5.
3. *Баран Є.* Каміння, яке росте... // Березіль. – 2000. – №5-6. – С.188-189.
4. *Баран Є.* Тільки любов боронить од страху... // Березіль. – 1996. – №9-10. – С.186-189.
5. *Біла А.* Сфери інобуття в прозі Євгенії Кононенко // Березіль. – 2001. – №3-4. – С.56-58.
6. *Бондаренко А.* Українська еліта: патогенез самотності // Слово і час. – 1998. – №11. – С.42-45.
7. *Вулф В.* Жінки та розповідна література // І. Незалежний культурологічний часопис. – 2000. – №17. – С.78-86.

8. *Городинський І.* Непрочитаний «Чорнобиль» Світлани Йовенко // Слово і час. – 1998. – №4-5. – С.31-35.
9. *Грабович Г.* Кохання з відьмами // Критика. – 1998. – №2 (4). – С.19-24.
10. *Гундорова Т.* Жінка і Дзеркало // І. Незалежний культурологічний часопис. – 2000. – №17. – С.87-94.
11. *Гундорова Т.* Література і письмо, або Місце нового в українській літературі // Світовид. – 1997. – №3 (28). – С.11-113.
12. *Дацюк С.* Потяг до згуби, или Украинский человек на Rendez-Vous // ЗОИЛ. – 1997. – №1. – С.110-114.
13. *Долженкова І.* «Марія на гранях віків», або Філологічні дослідження з українського сексу // Сучасність. – 1997. – №2. – С.94-104.
14. *Дусова Ж.* Некулінарні дослідження з сирого тіста // Слово і час. – 1996. – №8-9. – С.69-70.
15. *Забужко О.* «Гріхів нам досить!»: Інтерв'ю // Молодь України. – 1995. – №124. – С.1,3.
16. *Забужко О.* Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. – К.: Факт, 2007. – С.45-48.
17. *Зарівна Т.* Вітаючи проминальність: Інтерв'ю Н.Поклад // Літературна Україна. – 2001. – 21 червня. – С.4.
18. *Зарівна Т.* «І ляже нам на плечі руїна і держава...»: Інтерв'ю І.Лобовик // Березіль. – 2001. – №5-6. – С.39-49.
19. *Зборовська Н.* Архетип Сатани в українському модернізмі кінця ХХ століття (за повістю О.Забужко «Казка про калинову сопілку» та романом О.Ульяненка «Дофін Сатани») // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство: Зб. наукових праць Рівненського гуманітарного університету. – Вип. 13. – Рівне: РДГУ, 2004. – С.54-61.
20. *Зборовська Н.* Жіноча сповідь на тлі чоловічого герметизму // Слово і час. – 1996. – №8-9. – С.59-66.
21. *Зборовська Н.* Перемога плоті // Критика. – 1998. – №10. – С.28-29.
22. *Зобенко М.* Стежка із зони в космос. Нове знайомство зі Світланою Йовенко – прозаїком // Березіль. – 2000. – №5-6. – С.180-186.
23. *Карабьова О.* Сексуальність як вияв самотності у прозі Оксани Забужко // Слово і час. – 2003. – №7. – С.76-83.
24. *Кондратюк М.* Жанрово-стильові параметри роману Теодозії Зарівної «Каміння, що росте крізь нас» // Слово і час. – 2004. – №12. – С.60-65.
25. *Крупка М.* Гендерний дискурс у сучасній українській літературі // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. Зб. наук. праць Рівненського державного гуманітарного університету. Вип. IX. – Рівне: РДГУ, 2000. – С.145-151.
26. *Кулакевич М.* Концепція світу і людини у творчості С.Йовенко: Автореф... дис. канд. філолн. н.: 10.01.01 / Дніпропетровський національний університет. – Дніпропетровськ, 2005. – 20с.
27. *Кулакевич Л.М.* Мотив апокаліпсису в повісті С.Йовенко «Жінка у зоні» // Актуальні проблеми літературознавства. – Т. 6. Зб. наук. праць / Наук. ред. проф. Н.І.Заверталюк. – Дніпропетровськ: Навчальна книга, 2000. – 200 с.
28. *Майданська С.* «Ще довго нам даватиметься взнаки холопський синдром...»: Інтерв'ю І.Лобовик // Березіль. – 1999. – №5-6. – С.3-24.
29. *Масенко Л.* З позиції сповідуння. Ключові мотиви «Польових досліджень з українського сексу» Оксани Забужко // Кур'єр Кривбасу. – 1996. – №61-64. – С.75-78.
30. *Окара А.* Записки киевской доктора Фауста // Литературная газета. – 1997. – №29. – С.8.
31. *Павличко С.* Чи потрібна українському літературознавству феміністична школа? // Слово і час. – 1991. – №6. – С.10-15.
32. *Панченко В.* Тягар «двох крил» або ж аспекти «жіночої» прози // Жовтень. – 1987. – №4. – С.103-113.

33. *Петренко В.* Жіночий погляд на загальнолюдські проблеми // Книжник review. – 2003. – №16 // www.review.kiev.ua/arcr.shtm?id=362.
34. *Полковський В.* Ще раз про «Польові дослідження...» О.Забужко // Слово і час. – 2000. – №2. – С.62.
35. *Пушкаренко Т.* Горіх без зерня // Слово і час. – 1993. – №10. – С.74-77.
36. *Романець М.* Біль, бажання і відрив: морфологія плоти у прозі Забужко, Іздрика і Покальчука // Гендер і культура: Зб. статей / Упоряд. В.Агеєва, О.Оксамитна. – К.: Факт, 2001. – С.110-120.
37. *Синицька Н.* Інтертекстуальний аналіз романів «Господар» Галини Пагутяк та «Землетрус» Софії Майданської // Літературознавчі обрії: Праці молодих учених України. – Вип. 1. – К., 2000. – С.113-115.
38. *Скалицькі М.* Нестерпна легкість творчості // Сучасність. – 1994. – №7-8. – С.219-224.
39. *Скуратівський В.* Нельотна погода. Замість передмови та замість монографії // Забужко О. Сестро, сестро: Повісті та оповідання. – К.: Факт. 2003. – С.5-19.
40. *Слабошпицький М.* Така несподівана еволюція. Штрихи до портрета Софії Майданської // Літературна Україна. – 1998. – 29 жовтня. – С.4.
41. *Старух О.* Іманентність жінки у прозі О.Забужко та Н.Зборовської 90-х років // Актуальні проблеми слов'янської філології: Міжвузівський збірник наукових статей. – К.: Знання України, 2004. – Вип. 9. – С.194-202.
42. *Таран Л.* Жіночий простір: витворення цілісності («Інопланетянка» Оксани Забужко) // Березіль. – 2005. – №12. – С.165-176.
43. *Таран Л.* Коли б я володіла мистецтвом жити... // Сучасність. – 1994. – №7-8. – С.215-218.
44. *Таран Л.* Нитка Аріадни // www.review.kiev.ua/arcr.shtm?id=186.
45. *Таран Л.* Роман Софії Майданської «Діти Ніюби» та навколо нього // Art line. – 1998. – №5-6. – С.94.
46. *Таран Л.* Хроніка несинхрону // Книжник review. – 2003. – №13 // www.review.kiev.ua/arcr.shtm?id=311.
47. *Улюра Г.* Проблема феміністського тексту і письменницького іміджу жінки-авторки в сучасних українській та російській літературах // Сучасність. – 2005. – №7-8. – С.115-127.
48. *Чернецький В.* Протистоячи травмам: гендерно та національна маркована тілесність як наратив та видовище у сучасному українському письменстві // Гендерна перспектива / Упоряд. В.Агеєва. – К.: Факт, 2004. – С.218-233.
49. *Шевченко Л.* Аксиологические координаты мира в современной женской прозе // Русский язык и литература. – 2001. – №6. – С.26-32.
50. *Щербаченко Т.* Плоть і кров літературні // www.review.kiev.ua/arcr.shtm?id=188.
51. *Яровий О.* Маніфест «жіночого шовінізму» чи Сізіфова сповідь жінки? (про роман Оксани Забужко «Польові дослідження з українського сексу») // Вежа. – 1996. – №4-5. – С.190-195.

КОЛОКВІУМ 7

СУЧАСНА РОСІЙСЬКА ЖІНОЧА ПРОЗА ЯК ЛІТЕРАТУРНО-ЕСТЕТИЧНИЙ ФЕНОМЕН (ТВОРЧІСТЬ Л. УЛИЦЬКОЇ, Л. ПЕТРУШЕВСЬКОЇ, Т. ТОЛСТОЇ)

Жіноча проза сучасності є об'єктом гострих дискусій і численних досліджень. Її не можна вважати явищем однорідним або ототожнювати з так званим «дамським романом» («жіночим романом») – книгами для «легкого читання», адресованими масовому читачеві. Це величезний пласт художніх полотен, написаних в різній жанрово-стильовій манері і співвідносних за способами моделювання в них художньої реальності зі всіма існуючими в наші дні напрямками в мистецтві.

Специфіка жіночої прози пов'язана і з тим, що вона вирішує цілий комплекс ідейно-естетичних завдань, таких як самоідентифікація, подолання існуючих культурно-ідеологічних стереотипів і власних комплексів, пошук, так званої, материнської мови тощо. Стиль жіночого письма зазвичай визначають формальними рисами: непослідовність, фрагментарність, суб'єктивність, емоційність, розривність оповіді. У ході проведення колоквиуму передбачається встановлення комплексу унікальних художніх характеристик сучасної жіночої прози.

Завдання 1.

Визначте місце жіночої творчості в системі світоглядних, філософських і естетичних орієнтирів сучасності.

Завдання 2.

Охарактеризуйте художнє світосприйняття Л. Улицької (на матеріалі повісті «Сонечка», романів «Медея та її діти», «Казус Кукоцького», циклів оповідань «Бідні родичі», «Дівчатка»).

Під час обговорення дайте відповіді на запитання:

1. Чи згодні ви з визначенням прози письменниці як «суто побутової» (Є. Кошкарова, Л. Куклін)? Аргументуйте свою відповідь.
2. Чому твори Л. Улицької називають «прозою нюансів»? Наведіть приклади тонких проявів людської природи, спираючись на тексти письменниці.
3. Що дає підстави дослідникам вважати Л. Улицьку представницею «неосентименталізму»? Дайте власне визначення стилю письменниці.
4. Які елементи натуралізму наявні у творах Л. Улицької? Наведіть приклади з творів.
5. Яким є бачення ролі жінки у творчості Улицької: традиційним чи таким, що підтримує «ліберальні» іпостасі?
6. Що дає підстави говорити про героїв Улицької як про «колекцію біологічних невдач» (Л. Куклін)? Чим, на вашу думку, пояснюється увага письменниці до фізичної неповноцінності людини?
7. Якими є художні функції реалій фізіологічного характеру у творах письменниці? Наведіть приклади.
8. Прокоментуйте вислів Л. Улицької: «Все хотят быть богатыми, здоровыми и красивыми, но мир почему-то состоит главным образом из бедных и больных. Однако прекрасные дары сочувствия, милости, верности – чаще всего встречаются именно там, в тени жизни». Якими є основні аксіологічні орієнтири прози письменниці?
9. У чому полягає зв'язок творчості письменниці з традиціями російської класичної літератури? Наскільки традиційними є сюжетотворчі та наративні конструкції творів Улицької?
10. Охарактеризуйте позицію автора у творах Л. Улицької. Якими є форми присутності авторської свідомості?
11. Яким є вплив постмодернізму на поетику творів Л. Улицької?
12. Визначте функції іронії у творах Л. Улицької. Наведіть приклади іронічного ставлення письменниці до своїх героїв.

Завдання 3.

Підготуйте доповідь на одну з запропонованих тем:

1. Міфологічні образи та мотиви в романі Л. Улицької «Медея та її діти».
2. Культурологічні асоціації в повісті Л. Улицької «Сонечка».
3. Вербалізація жіночого тілесного досвіду в романі Л. Улицької «Казус Кукоцького».
4. Вагітність як досвід подвійного буття жінки в романі Л. Улицької «Казус Кукоцького».
5. Природа жіночої жертвовності у творчості Л. Улицької («Сонечка», «Донька Бухари»).
6. Материнство в системі цінностей Л. Улицької («Щасливі», «Бронька», «Донька Бухари», «Чужі діти»).
7. Родина в ціннісному каноні Л. Улицької («Казус Кукоцького», «Медея та її діти», «Сонечка»).
8. Мотив «маленької» людини в оповіданнях Л. Улицької («Бідні родичі», «Генеле-сумочниця», «Щасливі»).
9. Переживання жіночого тіла в оповіданнях Л. Улицької («Другого березня того ж року», «Бідна щаслива Коливанова»).
10. Асексуальність як вияв жіночості у творах Л. Улицької («Медея та її діти», «Сонечка»).
11. Специфіка нееротичної еротики у творах Л. Улицької («Вітряна віспа», «Лялин дім»).

Список рекомендованої літератури:

1. *Баксараева Н.А.* «Душевность без духовности»? (Чеховская традиция в повести Л. Улицкой «Сонечка») // Творчество А.П. Чехова. – Таганрог, 2004. – С. 105-110.
2. *Кириллов И.* «Колбаса косы» Людмилы Улицкой // www.zavtra.ru/cgi/veil/data
3. *Кошкарлова Е.Г.* Идеино-художественный диапазон «женской темы» в прозе современных русских писательниц и оценках литературной критики: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Псков: ПГПУ, 2006. – 19 с.
4. *Куклин Л.* Казус Улицкой // Нева. – 2003. – № 7. – С. 177-183.
5. *Малева А.* Ребусы и казусы Улицкой // Киевские ведомости. – 2004. – 13 окт.
6. *Мильман Н.* Чего хочет женщина // Литературная газета. – 1994. – 7 сент. (№36). – С. 4.
7. *Ровенская Т.А.* Опыт нового мифотворчества: «Медея и ее дети» Л. Улицкой и «Маленькая Грозная» Л. Петрушевской // Адам и Ева. Альманах гендерной истории / Под ред. Л.П. Репиной. – М.: ИВИ РАН; СПб.: Алетейя, 2003. – С. 333-354.
8. *Рыжова О.* Коитус Кукоцкого, или Самая интеллигентная домохозяйка (о современной русской писательнице Л. Улицкой) // Литературная газета. – 2004. – № 37. – С. 11.
9. *Танкова Н.* Мотив дома в романе Л. Улицкой «Медея и ее дети» // Литература. – 2003. – № 29. – С. 14-15.
10. *Улицкая Л.* «Принимаю все, что дается» / Беседу вела А. Гостева // Вопросы литературы. – 2000. – № 4. – С. 76-94.
11. *Чистякова О.Н.* Концепт жизнь в повести Л. Улицкой «Сонечка» // Русская и сопоставительная филология: Лингвокультурологический аспект. – Казань: Казан. гос. ун-т, 2004. – С. 282-287.
12. *Шевченко Л.И.* Аксиологические координаты картины мира в современной женской прозе // Русский язык и литература в учебных заведениях. – 2001. – №6. – С. 26-32.
13. *Шелихов А.* Искренне Ваша Людмила Улицкая (интервью с писательницей) // <http://www.aval.ru/Slovo.nsf>

14. Широкова Е.В. Художественные эксперименты в русской женской прозе конца XX века (Поэтика языка и времени): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Ижевск, 2005. – 24 с.

15. Щеглова Е. О спокойном достоинстве и не только о нем. Людмила Улицкая и ее мир // Нева. – 2003. – № 7. – С. 157-176.

Завдання 4.

Визначте художню своєрідність прози Л. Петрушевської (на матеріалі повістей «Своє коло», «Час ніч», оповідань збірок «Дім дівчат», «Мила дама»).

Під час обговорення дайте відповіді на запитання:

1. Підтвердіть або спростуйте думку літературознавця Т. Мелешко: «Темы Петрушевской неизменны: смерть и ее физиология, болезнь, эротическое желание, изнанка семейной жизни, алкоголизм, аборт, бедность, борьба за физическое выживание. Всевластие быта – первое, что бросается в глаза при чтении ее рассказов. Петрушевская сознательно исследует «прозу» жизни, лишенную духовного начала и радости. Особенное внимание она уделяет феномену отчуждения, бездушию и жестокости в человеческих взаимоотношениях». Чи згодні ви з даною оцінкою? Аргументуйте відповідь прикладами з творів Л. Петрушевської.

2. Прокоментуйте наступні судження критиків щодо прози Л. Петрушевської: «чернуха», бездуховная и кощунственная, демонстрирующая безжалостность, безразличие, отсутствие хорошего вкуса, вульгарность (Е. Ованесян). Это «антипсихологическая» проза, надуманная, далекая от реализма (Є. Щеглова). Проза Петрушевской лишена всякого смысла. При чтении ее рассказов возникает чувство жалости к автору, отвращение и стыд, как при подаче милостыни (Л. Костюков). Чим, на вашу думку, викликані такі оцінки?

3. Чому естетику Петрушевської називають «сутінками реалізму» (Т. Давидова)? Чи продовжує письменниця традиції класичного реалізму? Які риси реалістичної поетики наявні у її творах?

4. Чому метод Л. Петрушевської визначається як «гіперреалізм», «натуралізм», «жорсткий» реалізм? Дайте власне визначення творчого методу письменниці.

5. Як виявляється реалістичний принцип соціальної детермінованості людини у творах Л. Петрушевської?

6. Охарактеризуйте стилеву своєрідність прози Л. Петрушевської. З якою метою письменниця поєднує контрастні стилі мовлення (жаргон та літературну мову, експресивну та канцелярську)? Наведіть приклади.

7. Як відбувається подолання традиційної опозиції чоловіче/жіноче в прозі Л. Петрушевської?

8. З чим дослідники пов'язують «зникнення жінки» в прозі письменниці? Наведіть власні аргументи.

9. Чим, на вашу думку, пояснюється гіперболізована концентрація негативного у творах Л. Петрушевської?

10. Якими зображуються чоловіки в прозі письменниці? Чи згодні ви з думкою Т. Касаткіної: «Мужчина в произведениях Петрушевской появляется как существо незавершенное. Можно даже представить себе, что это просто обезображенная женщина, недоработка женщины». Аргументуйте власну думку.

11. Визначте особливості психологізму Л. Петрушевської. У чому сутність її «антипсихологічності»? Що у творах письменниці має більше значення – характер чи ситуація?

Завдання 5.

Підготуйте доповідь на одну з запропонованих тем:

1. Процес маскулінізації жінки в повістях Л. Петрушевської «Своє коло», «Час ніч».
2. Катастрофізм у художньому світовідчутті Л. Петрушевської.
3. Трагізм буденності в художній прозі Л. Петрушевської («Алі-Баба», «Бал останньої людини», «Богема», «Донька Ксенії»).
4. Тема виродження сім'ї у творах Л. Петрушевської («Своє коло», «Донька Ксенії», «Батько та мати»).
5. Концепція жіночої провини в прозі Л. Петрушевської («Випадок Богородиці», «Безсмертне кохання»).
6. Десакралізація ідеї материнства в повістях Л. Петрушевської «Час ніч», «Своє коло».
7. Коло як метафора замкненості та безнадійності в повісті Л. Петрушевської «Час ніч».
8. Амбівалентна багатозначність образу кола в повісті Л. Петрушевської «Своє коло».
9. Стилістика тілесного низу в повісті Л. Петрушевської «Своє коло».
10. «Духовна провінція» людського існування в прозі Л. Петрушевської («Дорогою бога Ероса», «Батько та мати», «Дві душі»).

Список рекомендованої літератури:

1. Гоцило Е. Художественная оптика Петрушевской: Ни одного «луча света в темном царстве» // Русская литература XX в. – Направления и течения. – Екатеринбург, 1996. – Вып. 3. – С. 109-119.
2. Давыдова Т.Т. Сумерки реализма (о прозе Л. Петрушевской) // Русская словесность. – 2002. – № 7. – С. 32-36.
3. Касаткина Т. «Но страшно мне: изменишь облик ты...» // Новый мир. – 1996. – № 4. – С. 20-36.
4. Костюков Л. Исключительная мера // Литературная газета. – 1990. – № 11. – С. 4.
5. Лебедушкина О. Книга царств и возможностей // Дружба народов. – 1998. – № 4. – С. 199-207.
6. Липовецкий М. Трагедия и мало ли что еще // Новый мир. – 1994. – № 10. – С. 229-232.
7. Мелешко Т. Современная отечественная женская проза: проблемы поэтики в гендерном аспекте. – Кемерово: Кемеровский гос. ун-т, 2001. – 88 с.
8. Миловидов В.А. Проза Л. Петрушевской и проблема натурализма в современной русской прозе // Литературный текст: проблемы и методы исследования. – Тверь: ТГУ, 1997. – Вып. 3. – С. 55-62.
9. Ованесян Е. Творцы распада // Литературная Россия. – 1991. – 6 сент. – № 36. – С. 22-23.
10. Пани Л. Вместо интервью, или Опыт чтения прозы Л. Петрушевской вдали от литературной жизни метрополии // Звезда. – 1994. – № 5. – С. 197-201.
11. Щеглова Е. Во тьму — или в никуда? // Нева. – 1995. – № 8. – С. 191-197.

Завдання 6.

Визначте своєрідність художньої картини світу в прозі Т. Толстої (на матеріалі роману «Кись», оповідань збірки «Ніч»).

Під час обговорення дайте відповіді на запитання:

1. Підтвердіть або спростуйте думку літературознавця І. Савкіної: «Если пересказывать фабулы новелл Татьяны Толстой, то перед нами предстанут очень грустные, трагически безысходные истории, практически всегда заканчивающиеся смертью или катастрофой. Но чтение этих рассказов порождает совсем другой эффект, так как при чтении мы ощущаем, что одинокий человек, навсегда разминувшийся с самим собой в историческом времени и пространстве, погружен, как ребенок в живые воды материнского чрева, в живую стихию природной, всегда прекрасной жизни. Этот темный, но одновременно теплый, обнимающий хаос жизни, чувственную вещность, конкретность мира Татьяне Толстой удастся передать через прихотливый, орнаментальный, метафорически насыщенный стиль повествования, в котором при этом сохраняются непосредственные интонации живой, устной речи». Дайте власне пояснення художньої майстерності Т. Толстої. Прокоментуйте думку Т. Толстої про гендерний аспект буття: «Дихотомия между добром и злом, правдой и ложью, светом и тьмой, правым и левым для нас объективно не существует. Единственный абсолют – релятивизм, единственная константа – Хаос». Як цей вислів характеризує світосприйняття письменниці? Чи згодні ви з оцінкою прози Т. Толстої як «утонченого вида ескапізма: побега в замкнутый мир, отгороженный от вульгарной будничности прекрасными метафорическими деталями» (С. Желобцова)? До естетики якого літературного напрямку тяжіє творчість Т. Толстої? Які ознаки постмодернізму наявні у творах письменниці? Як у творах Т. Толстої відбувається руйнування опозиції чоловіче/жіноче? Наведіть приклади героїв-андрогінів у оповіданнях письменниці. Чому в багатьох оповіданнях Т. Толстої життя відтворюється поза конкретним часом і простором? Наведіть приклади. Яке значення в прозі Т. Толстої має увага до крупного кадру? Наведіть приклади. Визначте жанрову своєрідність роману Т. Толстої «Кись» (антиутопія, роман-фельетон, роман-казка, ретророман та ін.). Чи є, на вашу думку, правомірним гендерний підхід до роману Т. Толстої «Кись»?

Завдання 7.

Підготуйте доповідь на одну з запропонованих тем:

1. Дитинство як аксіологічний орієнтир прози Т. Толстої («На золотому ганку сиділи», «Петерс», «Мила Шура», «Любиш – не любиш»).
2. Материнство як деспотія: руйнування традиційної моделі жіночості в прозі Т. Толстої («Ніч», «Петерс»).
3. Способи відтворення свідомості «маленької» людини у творах Т. Толстої («Річка Оккервіль», «Петерс», «Соня»).
4. Функції інтертекстуальності у творах Т. Толстої («Річка Оккервіль», «Полум'я небесне», «Сюжет»).
5. Сюжетотворче значення деталі у творах Т. Толстої.
6. Концепція андрогінності у творчості Т. Толстої.

7. Своєрідність просторово-часової організації роману Т. Толстої «Кись» (пост-історичний час та простір).
8. Міф як форма культурного коду в романі Т. Толстої «Кись».
9. Фольклорний елемент в поетиці роману Т. Толстої «Кись».
10. Репрезентація жіночості в романі Т. Толстої «Кись».

Список рекомендованої літератури:

1. *Габриэлян Н.* Ева – это значит «жизнь»: (Проблема пространства в современной русской женской прозе) // Вопросы литературы. – 1996. – Вып. 4. – С. 31–71.
2. *Гордович К.Д.* Женская проза как феномен литературного процесса 1990-х годов // Русская литература в современном культурном пространстве. – С. 150-157.
3. *Калашикова О.Л.* Мир через слово: О концептосфере романа Т. Толстой «Кись» // Література в контексті культури. – Дніпропетровськ, 2002. – Вип. 7. – С. 198-206.
4. *Киляков В.* О женском в современной литературе // Литературная учеба. – 1996. – № 4. – С. 108–110.
5. *Копач О.О.* Сучасна російська антиутопія: традиції та новаторство (проза): Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Сімферополь, 2005. – 21 с.
6. *Крыжановская О.Е.* Мотив дома в пространственно-временной структуре романа Т. Толстой «Кись» // Русская словесность в контексте современных интеграционных процессов. – Волгоград, 2005. – С. 649-653.
7. *Новиков М.* Тайфуны с ласковыми именами: Сестры Толстые и новая сентиментальная проза // Независимая газета. – 1999. – 21 янв. – С.11.
8. *Савкина И.Л.* Говори, Мария! (Заметки о современной женской прозе) // Преображение (Русский феминистский журнал). – 1996. – № 4. – С. 62-67.
9. *Скаковская Л.Н.* Переосмысление фольклорных образов в романе Т. Толстой «Кись» // Антропоцентрическая парадигма в филологии: Материалы междунар. науч. конф. – Ставрополь, 2003. – Ч. 1.: Литературоведение. – С. 513-520.
10. *Смирнова М.В.* Формула книги. Иллюзия и аллюзии в романе Т. Толстой «Кись» // Вестник молодых ученых. – СПб., 2003. – № 5. – С. 70-76.
11. *Шевченко Л.И.* Традиции онтологической прозы в дистопии Т. Толстой «Кись» // Література в контексті культури. – Дніпропетровськ, 2002. – Вип. 7. – С. 208-214.

ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ СЛОВНИК

✓ **Андрогенність** (грец. ἀνδρόγυνος – двостатевий) – двостатевість.

✓ **Андрогінія** – поняття «андрогінії», покладене в основу концепції С.Бьом: незалежно від статі людина може мати риси як маскулінності, так і фемінності, що дозволяє людям менш жорстко дотримуватися статево-рольових норм і вільно переходити від традиційних жіночих занять до традиційно чоловічих. Американська дослідниця поділила параметри чоловіків і жінок на чотири групи: маскулінний (індивіди, чи то чоловіки, чи то жінки яскраво вираженими традиційно чоловічими якостями, наприклад, честолюбство, рішучість та ін.); фемінний, у якому виражені такі традиційно жіночі якості, як м'якість, емоційність тощо; андрогіні - це особи, у котрих поєднуються і традиційно жіночі, і традиційно чоловічі риси; і четверта група - люди, які позбавлені як рис маскулінності, так і рис фемінності.

✓ **Андроцентризм** (грец. ἀνήρ(ἀνδρός) – чоловік, людина та γέντρον – стрекало, осереддя) – визнання чоловіка центром картини світу, сприйняття жінки як відхилення від норми.

✓ **Атрибут** (лат. attributum – надане) – 1) Невід'ємна властивість об'єкта.
2) Істотна ознака, постійна властивість чого-небудь.

✓ **Гендер** (англ. слово «gender» – первісно в лінгвістичному контексті позначало категорію роду; наприкінці ХХ ст. це поняття почало активно використовуватися в інших науках з метою відходу від терміна «sexus» (біологічна стать). Термін «gender» (соціокультурна стать) позначає не природну, а соціокультурну причину міжстатевих відмінностей. Гендер – це конструкція, що засвоюється чоловіком і жінкою в процесі соціалізації.

✓ **Гендерний баланс** – планований стан справ, при якому зрівнюється соціальне, економічне, політичне становище чоловіків і жінок. Встановлення гендерного балансу спирається на сукупність ключових показників, серед яких найбільше значення мають: рівномірний розподіл прибутків, представництво на управлінських і політичних рівнях (посадах), рівень завантаження при веденні домашнього господарства і громадських справ, досягнутий рівень освіти, рівень захворюваності і тривалості життя.

✓ **Гендерний індекс людського розвитку** – сукупність показників, що відображають становище в країні чоловіка і жінки в базових напрямках людського розвитку (можливість вести здоровий образ життя та довго жити; доступність якісної освіти; рівень матеріального добробуту).

✓ **Гендерний менеджмент** – захисні жіночі стратегії, що передбачають: а) надфункціонування на роботі (за часом і зусиллям); б) використання специфічних жіночих способів ділових переговорів з чоловіками (кокетування, приниження своїх здібностей); в) використання «маски» – намагання приховати своє емоційне й особисте життя, щоб не одержати ярлик неефективної робітниці.

✓ **Гендерні дослідження** – це дослідження на теми форм і відмінностей гендеру, статі і сексуальності; гей-, лесбійських - і квір соціально-політичних рухів і теорій; напрямків фемінізму і феміністських теорій; рухів чоловіків і теорій маскулінності (за Е.Аусландер). Власне термін «гендерні дослідження» («gender studies») з'явився й увійшов у активний науковий обіг лише в 80-х роках ХХ століття

(у цей час в університетах США відкриваються відповідні факультети і кафедри; також розпочинають свою діяльність і наукові центри та асоціації в Західній Європі). Десятьма роками раніше в американських університетах стартують так звані women's studies, тобто жіночі дослідження, і академічні програми феміністських досліджень, тобто feminist studies, які, як вважає більшість науковців, були наслідком жіночих рухів 60-х – 70-х років XX століття. Зауважимо, що на Заході паралельно оформлюються ще й ethnic studies як наслідок етнічних рухів і black studies як результат руху чорношкірих. Вони – необхідні складові перегляду ролі жінок та інших маргіналізованих груп у суспільстві. Усі ці рухи, названі політиками ідентичності, сприяли інституалізації програм жіночих, гендерних досліджень, дослідженню раси і сексуальності в американських університетах.

✓ **Гендерні ролі** – прийнятні в різних культурах норми, які дозволяють жінкам і чоловікам поводити себе так чи інакше, відігравати певні ролі в родині та суспільстві

✓ **Гендерні стереотипи** – культурно і соціально обумовлені уявлення про якості і норми поведінки чоловіків і жінок.

✓ **Гетерогенний** (грец. έτερος – інший та γένος – рід, походження) – неоднорідний, такий, що складається з різних за складом частин (антонім – гомогенний).

✓ **Гетеросексуальний** (грец. έτερος – інший та лат. sexus – стать) – той, що має ознаки іншої статі.

✓ **Гіноκριтика** (грец. γυνή – жінка і κριτική – здатність розрізняти) – загальна назва праць, присвячених критиці літературної спадщини феміністських письменниць.

✓ **Гомогенний** (грец. όμός – рівний, однаковий та γένος – рід, походження) – такий, що виявляє однакові властивості.

✓ **Девіація** (лат. deviatio – збочення, відхилення) – відхилення від чогось, зміна чогось.

✓ **Деконструктивізм** – філософська школа, що виникла у Франції наприкінці 1960-х рр. і є складною формою відгуку на різноманітні теоретичні та філософські рухи XX ст., серед яких особливе місце займають гуссерлівська феноменологія, лінгвістична концепція де Соссюра та погляди французьких структуралістів, психоаналітичні дослідження Фрейда та Лакана. Деконструктивізм мав найбільший вплив на англо-американське літературознавство. Найвидатніший представник – Ж.Дерріда. За Деррідою, деконструктивізм має подвійне завдання: по-перше, викрити проблематичну природу всіх “зцентризованих” дискурсів, які залежать від таких концепцій, як істина, присутність, джерело походження тощо; а по-друге, зруйнувати метафізику, перемістивши її концептуальні межі, звідси й пошуки деконструктивізмом шляхів висвітлення маргінесів традиційних схем мислення. Деконструктивізм є однією зі шкіл, яку разом з іншими теоретичними рухами представляють М.Фуко, Р.Барт, Ю.Крістева, Ж.Лакан.

✓ **Дискурс** (лат. discursus – міркування, фр. discours – промова, виступ) – сукупність висловлювань, що стосуються певної проблематики, розглядаються у взаємних зв'язках з цією проблематикою, а також у взаємних зв'язках між собою.

✓ **Жіночість** – зовнішня характеристика, комплекс культурних та громадських норм, що визначають форми жіночої соціальної та сексуальної поведінки.

✓ **Егалітарний** (від франц. egalite – рівність) тип стосунків передбачає усунення гендерної асиметрії, встановлення особистісного взаємодоповнення жінок і чоловіків як у суспільстві, так і в родині.

✓ **Жіночість** – зовнішня характеристика, комплекс культурних та громадських норм, що визначають форми жіночої соціальної та сексуальної поведінки.

✓ **Ідентифікація** (лат. identifico – ототожнюю) – уподібнення, встановлення тотожності об'єктів на підставі тих чи інших ознак.

✓ **Імпліцитний** (англ. implicit) – невисловлений; без зовнішнього прояву.

✓ **Інноваційний** (лат. in... – префікс, що означає заперечення, відсутність чогось або проникнення в щось та novatio – оновлення, зміна) – новий.

✓ **Інтерпретація** (лат. interpretatio – роз'яснювати, перекладати) – творча реалізація тексту, яка ґрунтується на самостійному тлумаченні та реконструюванні його реципієнтом.

✓ **Квір** – це поняття можна розуміти як маргінальну сексуальність. Квір знаменує собою перехід від феміністської теорії (актуалізуючої і проблематизуючої саме жіночу суб'єктивність, у тому числі жіночу сексуальну) до гендерної теорії (актуалізуючої інші типи гендерних ідентичностей – чоловічу, чоловічу гомосексуальну і транссексуальну).

✓ **Лібідо** (лат. libido sexualis – статевий потяг). Одне з основних понять психоаналізу, розробленого З.Фрейдом. Означає потяги сексуального характеру, переважно несвідомі.

✓ **Мазохізм** (від імені австрійського письменника L. Sacher-Masoch, 1836 – 1895, котрий вперше описав це збочення) – статеве збочення, при якому для досягнення статевого збудження і задоволення необхідно відчути фізичний біль або моральне приниження, завдані партнером.

✓ **Маргіналії** (лат. marginalis – той, що міститься скраю, від margo (marginis) – край, межа) – 1) Примітки на полях книги або рукопису з тлумаченням незрозумілого слова чи фрагмента тексту. 2) Заголовки, вміщені на полях книги, журналу (“боковики”, “ліхтарики”). 3) Нотатки на берегах сторінки, зроблені читачем; у переносному значенні – жанроутвори, що є відгуком автора на певні тези в творах інших авторів. В українській мові в значенні маргіналій вживається також слово «маргінеси».

✓ **Маргінальний** (лат. marginalis) – розташований скраю; той, що не відповідає загальноприйнятим нормам.

✓ **Маскулінність** – особлива соціальна ідентичність, що існує виключно в конкретному соціумі й змінюється разом із ним. Щодо самого поняття «маскулінності», то однозначного трактування воно ще не набуло. Російський учений І. Кон називає принаймні три: 1. Маскулінність як дескриптивна, описова категорія означає сукупність поведінкових і психічних рис, якостей і особливостей, об'єктивно притаманних чоловікам, на відміну від жінок. 2. Маскулінність як аскриптивна категорія означає один з елементів символічної культури суспільства,

сукупність соціальних уявлень, установок і вірувань про те, чим є чоловік, які якості йому приписуються. 3. Маскулінність як прескриптивна категорія – це система предписань, що мають на увазі не середньостатистичного, а ідеального «справжнього» чоловіка, це нормативний еталон чоловічості.

✓ **Нарцисизм** (від грец. Νάρκισσος – Нарцис) – 1) У давньогрецькій міфології – вродливий юнак, що закохався в своє відображення у воді і помер від нерозділеного кохання; після смерті перетворився на квітку нарцис. 2) Форма статевого збочення, при якій сексуальне задоволення досягається спогляданням власного оголеного тіла, окремих його частин (культ свого тіла, закоханість у своє тіло). Нарцисизм часто супроводжується аутосадизмом, аутосадомазохізмом. (Синоніми – аутомоносексуалізм, аутофілія, аутоерастія, аутоеротизм).

✓ **Палімпсестний текст** (за С.Гілбер і С.Губар) – текст з подвійною структурою, що поєднує в собі два голоси – домінантний, чоловічий, та прихований, жіночий.

✓ **Патріархат** (грец. πατήρ – батько і αρχή – влада) – останній період в історії первіснообщинного ладу, що заступив матріархат і характеризувався веденням родоvodu по батьківській лінії, головною роллю чоловіка у господарстві, суспільстві, сім'ї. Термін “патріархат” набув особливого значення в англо-американській літературній феміністичній критиці. Назагал феміністична критика розглядає патріархат як наслідок соціокультурної концепції чоловіка і жінки, концепції, спричиненої біологічним поділом людського тіла на категорії чоловічої та жіночої статі. Феміністична критика намагається розглядати сім'ю як основну спадщину чоловічої переваги і як первинну модель та інституцію патріархату. У фемінізмі з патріархатом часто асоціюються такі бінарні опозиції, як добро/зло, сила/слабкість, володар/раб, влада/покірність як елементи структури чоловічого та жіночого начал. У такому контексті фемінізм окреслює патріархат як загальну організовану структуру, що підтримує й увічнює в усіх аспектах людського буття владність чоловіка і безвладність жінки.

✓ **Перверсія** (від лат. perverto – перегортаю) – збочення, зокрема статеве.

✓ **Психоаналіз** – клінічна та інтерпретаційна наука, в основі якої лежить теорія З.Фрейда, що розглядає еволюцію думки як «психічний апарат». Центральною концепцією фрейдівської теорії є концепція підсвідомого, у якій тіло та сексуальна історія людського суб'єкта проявляється в усіх аспектах свідомої думки. Для Фрейда сексуальність є комплексом тілесного бажання, що виявляється як у дітей, так й у дорослих. Витіснення цього бажання чи «незадоволення» його стає, за Фрейдом, базовим елементом культури. Ця теза – основна у фрейдівській теорії сублімації. Якщо фрейдівська теорія символічного значення зосереджує свою увагу на індивідумі у його культурному контексті, то К.-Г.Юнг розвинув теорію «універсальних символів». За Юнгом, індивідуальне підсвідоме у формі його уявлень та мрій бере участь у «колективному підсвідомому». Якщо Фрейд наголошує на ідентифікації мистецтва і неврозів, то Юнг стверджує, що творча енергія у процесі художнього творення походить від «колективного підсвідомого», і що саме цей процес перетворює митця у носія універсальної мови. Ж.Лакан розвинув теорію структурального психоаналізу, доводячи, що «підсвідоме структурується подібно до мови». За Лаканом, текст як лінгвістична структура має

власну «психіку», і він розглядає мову як центральну проблему психоаналізу, висуваючи три рівні людського досвіду: уявний, символічний та реальний. На думку Лакана, мова «структурує» людину і тому психоаналіз мови має бути основним завданням критики.

✓ **Рецепція** (лат. *reseptio* – сприйняття) – запозичення письменником ідей, мотивів, образів, сюжетів із творів інших письменників чи літератур з подальшим їх творчим осмисленням (трансформацією).

✓ **Розщепленість, або фрагментарність гендерних ролей**, тобто відсутність єдиної ролі чоловіка чи то жінки: кожний з них виконує цілий ряд різномірних ролей (наприклад, жінки, чоловіка, матері, батька, подруги, студентки тощо). Розбіжність цих ролей зумовлює рольовий конфлікт (за останніми даними вчених, виконання багатьох ролей сприяє психологічному добробуту людини).

✓ **Секс** (лат. *sexus* – стать) – сукупність психічних реакцій, переживань і вчинків, пов'язаних з проявами та задоволенням статевого потягу.

✓ **Сексизм** (англ. *sexism*) – дискримінація, що базується на розрізненні статі, особливо дискримінація жінки; настановна, упереджена поведінка, яка сприяє стереотипним уявленням про стать. Те саме значення має термін “гендерна асиметрія”.

✓ **Статева ідентичність** – моделювання особистістю своєї поведінки відповідно до соціально обумовлених канонів для осіб різної статі.

✓ **Стать** – сукупність генетично детермінованих ознак особи, що визначають її роль у процесі запліднення.

✓ **Сублімація** (лат. *sublimatio* – піднімаю, підношу) – психічний процес, перетворення і зосередження енергії афективних прагнень на цілі соціальної діяльності та культурної творчості. Поняття запровадив З.Фрейд (1900 р.), який розглядав сублімацію як один з видів трансформації потягу (лібідо).

✓ **Фемінізація** (лат. *femina* – жінка, самка) – 1) Розвиток у осіб чоловічої статі вторинних статевих ознак. 2) Зростання ролі і впливу жінок у суспільстві, певних галузях життя тощо.

✓ **Фемінізм** (лат. *femina* – жінка, самка) – рух за зрівняння жінок у правах з чоловіками

✓ **Фемінологія** (лат. *femina* – жінка, самка та грец. *λόγος* – слово, вчення) – наука про місце жінки в суспільстві.

✓ **Чоловічі дослідження** – предметна галузь знання, яка охоплює все те, що стосується чоловіків, враховуючи біологію чоловічого тіла, чоловіче здоров'я та ін. Це чоловічий аналог фемінології, який можна було б назвати соціальною андрологією.

Навчальне видання
(українською мовою)

ГЕНДЕРНІ СТУДІЇ В ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ
(за ред. В.Л. Погребної)

Навчальний посібник для студентів
вищих навчальних закладів

Редактор *О.Ю. Пода*
Технічний редактор *В.А. Дейнега*
Коректор *Н.В. Козленко*