

Дискусії

ФЕМІНІСТИЧНИЙ СЕМІНАР

Цими публікаціями легалізує себе феміністичний семінар, який існує в Інституті літератури з вересня 1990 року. Семінар виник як цілком неформальна і відкрита структура для вироблення погляду на українську культуру з позицій феміністичного аналізу.

Його члени—Віра Агеєва, Тамара Гундорова, Соломія Павличко і Наталка Шумило. Серед найближчих прихильниць—Оксана Забужко. Серед закордонних українських літературознавців, які розробляють подібні ідеї та підходи—Роман Веретельник з Оттавського університету. Найближча мета—видання збірника есе під поки що умовною назвою «Жінка в українському патріархальному суспільстві», в якому погодилися взяти участь і західні колеги: Марта Богачевська-Хом'як, Григорій Грабович, Роман Веретельник, Богдан Кравченко та інші (своєрідним доповненням тут може бути і опублікована далі стаття Олени Телізи). Планується також провести невелику конференцію-дискусію під егідою РАУ. Члени семінару сподіваються, що з часом їх стане більше, а ідеї, висловлені в публікованих статтях, привернуть увагу колег і сприятимуть плідній дискусії.

Соломія Павличко

ЧИ ПОТРІБНА УКРАЇНСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВУ ФЕМІНІСТИЧНА ШКОЛА?

«Я довго вагалася, чи писати книжку про жінку. Предмет — дратівливий, особливо для жінок, і не новий. Достатньо чорнила вже витрачено на суперечки про фемінізм, які тепер практично закінчилися, і, мабуть, ми не повинні більше нічого на цю тему говорити. Однак і досі про це говориться, тому що нескінченна нісенітниця, виголошена з цього приводу протягом останніх ста років, мало як висвітлила проблему. Врешті, чи існує проблема? А якщо так, у чому вона полягає?..»¹. Так починала Сімона де Бовуар свою прославлену книжку «Друга стать», в якій спробувала розставити всі крапки над «і», нарешті проблему вирішивши. Вона почала свою працю в 1946 році і опублікувала в 1949-му. В 1953 р. книжка з'явилася в англійському перекладі у Сполучених Штатах.

На сьогоднішній день вона перекладена на 26 мов і справедливо вважається класикою фемінізму. В цьому дуже великому за обсягом і дещо хаотичному творі (хаотичному, адже планувався, як всеохопний) заторкнуто цілий ряд тем. І роль жінок в історії, і історичний, психоаналітичний і біологічний аналіз жіночого існування, і міфи про жіночі ролі, їхні типові страхи й ідоли, нарешті аналіз сучасного становища жінки, її сексуального життя. Усе це вінчає фінал-висновок під назвою «До визволення».

Фундаментальне дослідження Сімони де Бовуар спочатку викликало суспільне обурення, потім захоплення, а в результаті стало класичним у своїй галузі, однак і воно не вичерпало ні особливостей жіночої екзистенції (свідомо вживаю термінологію екзистенціалізму, адже письменниця спиралася в своїх теоретичних побудовах і на філософію Жана Поля Сартра), ні фемінізму як певної ідеології.

¹ Beauvoir Simone. The Second Sex.— New York, 1989.— P. 25.

Власне, книжка Сімони де Бовуар знаменувала закінчення першої хвилі фемінізму, який мав уже досить глибоку інтелектуальну і цілком реальну суспільну історію. Його ідеологічні підвалини в європейській культурі закладали Мері Волстонкрафт, авторка «Виправдання прав жінки» (1792), Персі Біші Шеллі, автор «Звільненого Прометея» (1820), Керолайн Нортон у «Природному праві матері на опіку своєю дитиною» (1837), Маргарет Фуллер в книзі «Жінка в дев'ятнадцятому столітті» (1845), Джон Стюарт Мілль у статті-маніфесті «Пригноблення жінок» (написана 1861, опублікована 1869), Генрік Ібсен у своїх п'єсах, особливо в «Норі», Вірджинія Вулф, котра вперше окреслила «відмінність погляду, відмінність стандарту» як головний жіночий «спадок», нарешті Сімона де Бовуар. Широкий рух англійських і французьких суфражисток (борців за право брати участь у виборах) став початком його суспільно-політичної історії. Так що навіть Девід Герберт Лоуренс за всієї суперечливості своїх поглядів на жіночі проблеми і ролі цілком не випадково вважав жіночу емансипацію чи не найбільшою революцією наших часів.

Ідеологія фемінізму, що пережила свій розквіт разом з радикалізмом рубежу 60-х — 70-х років ХХ ст., була її складовою частиною. Тоді почалася її друга, значно сильніша хвиля. З того часу на Заході, особливо в Сполучених Штатах, вийшли десятки наукових досліджень, що лягли в основу наукової дисципліни жіночих студій (Women Studies), і не менше творів феміністичної публіцистики, які зачіпали всі аспекти проблеми — психологію, фізіологію, суспільну й економічну ситуації, художню і мистецьку діяльність. Але й ці численні праці, які нині складають цілу бібліотеку, не розв'язали проблеми в жодній з окреслених галузей. Наступні двадцять років відбувався інтелектуально тяжкий, часом зигзагоподібний пошук, дебати, дискусії, боротьба з опонентами.

Друга хвиля фемінізму, котра почалася в кінці шістдесятих, «була тривожною для чоловіків не менш за першу, адже проповідники жіночого визволення вимагали тепер значно більше за політичну владу, втілену в праві голосувати, вони вимагали і часто досягали професійної, економічної і статевої рівності, а почасти, як здавалося їхнім знервованим чоловікам-сучасникам, претендували на вищість»².

Нарешті, на початку 1990-х, як завжди з запізненням, західні феміністичні теорії просочилися і до нас. Тобто ще не просочилися, але такий шанс з'явився, і в нашому теоретичному словнику почало частіше з'являтися саме слово — «фемінізм».

Декому подібне запізнення дозволяє сказати, що фемінізм — застаріла теорія, котра вже пережила свій розквіт, що радикальні американські феміністи, котрі чверть віку тому написали свої програмні твори, пізніше написали зовсім інші твори, в яких переглянули свої початкові ідеї. Це — типовий контраргумент мужчини-антифемініста-українця з діаспори, за яким стоїть бажання затримати позиції влади й сили (уже втрачені ним в англослов'янському середовищі) хоча б у старому і такому комфортабельному для чоловіків патріархальному українському світі.

Новоспечені опоненти феміністичних теорій в Україні, котрі з самими першоджерелами ще не знайомі, як правило, точно не усвідомлюють, які ідеї стоять за терміном взагалі, в літературознавстві зокрема, а деякі (ті, чия суспільна чи наукова позиція забезпечена не професійними якостями, а тільки належністю до привілейованої, тобто чоловічої, статі), небезпідставно відчують в перспективі їхнього поширення в наших землях (особливо в наукових і мистецьких установах) певну загрозу.

Можна ще раз повторити відому істину про те, що суспільство, яке дає жінкам рівні права з чоловіками в усіх сферах життя — демонструє рівень своєї цивілізованості й культури. Але повторення навіть найоче-

² Gilbert Sandra, Gubar Susan. No Man's Land: The Place of Woman Writer in the Twentieth Century.— Vol. 1. The War of the Words.— New Haven, 1988.— P. 46.

видніших сентенцій не допоможе. Проблема полягає в тому, що коли рівність і декларується, як наприклад, у нас, чи навіть функціонує, як у більшості країн Заходу, залишаються певні моделі поведінки та психології, які несуть на собі печать патріархального розподілу ролей і патріархальної субординації. Ці моделі часто підтримуються і відтворюються в літературі й загалом у культурі, до того ж різних рівнів, як в елітарній, так і в масовій. А саме остання формує і живить масову психологію.

Отже, літературний твір у деяких випадках може бути відображенням патріархату і патріархальних цінностей, в інших — того, що називається англійською мовою *sexism* — трактування жінки винятково в ролі сексуального об'єкта. При тому фальшиво-моралізаторські приписи до слухняності чи агресивні запитання типу: «А що власне жінки зробили в філософії, наприклад?», на які нібито й не треба відповіді, можуть іти в парі з оспівуванням якоїсь особливої жіночої природи — емоційної, чуттєвої, таємничої і т. д., за яким, як правило, стоїть бажання інтелектуального, економічного і політичного домінування.

Один з центральних напрямів феміністичної критики започаткувала книга Сімони де Бовуар, а саме та її частина, котра аналізує творчість п'яти чоловіків-письменників — Монтерлана, Лоуренса, Клоделя, Бретона і Стендаля. Вперше Сімона де Бовуар спробувала поглянути на художній твір очима жінки, особливо звернувши увагу на жіночі образи і ті функції, які відводили своїм героїням автори, створюючи таким чином цілу міфологію про жіночу роль і призначення.

Виявилось, що Монтерлан намагається повсякчас підкреслити інтелектуальну другорядність жінок, що Лоуренс послідовно обстоює вищість мужчини у фізичному коханні, вважаючи, що чоловік пов'язаний з космічним ладом, а жінка потребує для цього посередництва мужчини, що Клодель оспівує всіляку патріархальну, особливо сімейну ієрархію, що Бретон твердить: жінка є таємницею, поезією, красою і спасінням (для мужчини, звичайно: ким вона є сама для себе, Бретона не цікавить), і що навіть фемініст і поборник рівноправності Стендаль, котрий не раз наполягав, що жінка — така ж людина, як і чоловік, все ж вважає її більш вразливою до почуттів і пристрастей.

Пізніше аналогічний метод читання використала і поглибила американка Кейт Міллет у книжці «Політика статі» (1970), розглянувши під таким кутом зору твори Лоуренса, Міллера, Мейлера і Жене. Вона глибоко проаналізувала природу патріархату, що тримається на підпорядкуванні молодших старшим та жінок чоловікам, і окреслила зв'язок між статтю та владою. Вона показала глибинно-сексистське ставлення перелічених вище класиків літератури ХХ ст. до жінок як до безликого сексуального символу.

Цікаво, що Норман Мейлер відповів Кейт Міллет за критику його роману «Американська мрія» (де стверджував, що мужчина віднаходить свою сутність тільки в насильстві над жінкою) цілим трактатом, апологією твердого маскулінізму, під назвою «В'язень статі», де підтвердив, власне, стару свою думку про те, що ерекція — «найкращий моральний продукт мужчини», а кожна жінка прагне бути згвалтованою.

Джудіт Феттерлі пізніше досить тонко зауважила, що перша дія феміністичного критика полягає в тому, «щоб стати читачем, який не сприймає, а виявляє опір, і цією відмовою сприйняти починає екзоріс чоловічого розуму, який нам прищеплювався»³.

Феміністична критика, крім усього іншого, є відповіддю на такий тип критики, яку Мері Еллман ще в етапному для фемінізму в цілому 1968 році назвала «фалічною критикою»⁴. Вона довела, що часто погляд на літературний твір критика-мужчини спотворював істинне значення тексту. Однак завдання феміністичної критики полягало й поля-

³ Fetterley Judith. *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. — Bloomington, 1978. — P. 22.

⁴ Ellman Mary. *Thinking about Women*. — New York, 1968.

гає не просто в протиставленні себе «фалічній критиці», а у відтворенні об'єктивної картини, об'єктивного сенсу літературного твору. Тобто феміністична критика значно ширша, ніж просто критика чоловічого шовінізму і сексизму певних літературних творів. «Чоловіки поєднали опозицію чоловіче — жіноче з опозицією раціонально—емоційне, серйозне—фривольне, рефлексивне—спонтанне, а феміністична критика... прагне бути більш раціональною, серйозною і рефлексивною, ніж чоловіче прочитання літератури, котре оминає важливі місця і спотворює»⁵.

Уже в вісімдесятих провідний американський теоретик літератури Джонатан Каллерз виділив цей напрям розвитку теоретичної думки сучасного літературознавства в один із центральних після епохи структуралізму, визначивши, що «феміністична критика ставить проблему жінок як споживачів літератури, написаної чоловіками»⁶. Каллерз досить точно проаналізував головні аспекти цього напрямку. Коли жінка читає літературний твір, в якому законсервовані патріархальні структури, котрі їй належить сприймати як істинні, вона виявляє відчуженість між своїм власним досвідом і тим чоловічим досвідом, який і представляється в тексті абсолютним, загальнолюдським. У цьому випадку сам текст спотворює свідомість жінки-читачки, ніби «спокушаючи» її. Феміністична критика виходить саме з такого стану справ і у відповідь пропонує нову і специфічну стратегію читання.

Однак ця стратегія не єдина і не догматична, а в самій теорії ще залишається багато невичерпаних можливостей і дискусійних моментів. Феміністичне читання тексту враховує специфіку національної культури в її найширшому суспільному контексті. Відповідно виробляються і певні національні школи, що визначають акценти самого підходу.

Сьогодні можна говорити про існування трьох шкіл феміністичної критики, характер яких точно окреслила Елейн Шоуволтер:

«Англійська феміністична критика, по суті марксистська, підкреслює пригноблення (oppression), французька феміністична критика, по суті психоаналітична, підкреслює репресію (repression), американська феміністична критика, по суті текстологічна, підкреслює вираження (expression). Усі намагаються знайти термінологію, котра б врятувала жіноче від типового ототожнення з другорядним»⁷.

Думаю, що й ми можемо підключитися до цієї дискусії на ґрунті своєї літератури, котра, як і література американська, англійська чи французька, дає величезний матеріал для аналізу.

В Росії, на батьківщині відомої у цілому світі феміністки-марксистки Олександри Коллонтай⁸, поки що не існує власної феміністичної критики, але спроби проаналізувати російську літературу з феміністичних позицій робляться. Йдеться про новаторське дослідження «Жахлива досконалість. Жінки і російська література» (1987) Барбари Гелдт. Проблема праці закодована в її назві — «жахлива досконалість», коли ідеалізація жінки, типова для російської класики XIX ст., поєднується з її глибинною нерівністю, а сама російська література виявляється домінованою чоловічою традицією.

Кожен з російських класиків обстоював інакшість жінки, але писав головним чином не про жінок, а про ту роль, яку вони відігравали в житті чоловіків. Про жіночий тип, створений Тургеневим і Достоевським, Барбара Гелдт пише: «Залишаючи осторонь біографію, історію і філософію, ми покажемо на ґрунті літератури, що цей російський жіночий характер, всюдисущий і майже завжди досконаліший за чоловічий, часто літературно найменш цікавий з-поміж російських героїнь, адже він — лише тло для мужчини і його вищих інтересів, а не істинна

⁵ Cullers Jonathan. On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism.— Cornell, 1982.— P. 58.

⁶ Cullers Jonathan. On Deconstruction.— P. 48.

⁷ Цит. за: Heldt Barbara. Terrible Perfection: Women and Russian Literature.— Bloomington, 1987.— P. 4.

⁸ Особливістю марксистського і соціалістичного фемінізму, який існує як один з напрямів західної феміністичної ідеології, є акцент на економічній експлуатації жінок, погляд на жінок як на окремий суспільний клас.

героїня, на якій зосереджені події сюжету»⁹. І тільки Лев Толстой «звільнив жінок від тягаря чоловічих визначень»¹⁰, а Чехов, який створив цілу типологію жіночих образів, усе ж в «Агаф'ї» показав самодостатність жінки і її протест. У другій частині своєї книжки авторка зосереджується на аналізі нібито «маргінальної» жіночої традиції, представленій мемуарами і автобіографіями видатних жінок, а також лірикою Ахматової і Цветаєвої, котрі шукали не «досконалості», приписуваної чоловіками, а самовираження.

Тут ми переходимо ще до одного напряму феміністичної критики, що розглядає особливості творчого мислення жінок-письменниць, характер їхнього самоусвідомлення і вираження. На цю тему так само написано чимало цікавих праць, і напрям у цілому активно розвивається¹¹. Однією з фундаментальних, етапних праць у цьому жанрі була монографія двох американських вчених Сандри Гілберт і Сюзан Губар «Божевільні з горища. Жінка — письменниця і літературна уява дев'ятнадцятого століття» (1979), які по суті переписали літературну історію минулого віку під феміністичним кутом зору. Десять років тривала робота над наступною працею, в якій порушуються проблеми літератури ХХ ст. Вже видано перші два томи планованого тритомного дослідження під назвою «Нечоловіча земля. Місце Жінки-письменниці в ХХ столітті». Перший том має заголовок «Війна слів» (1988), і в ньому йдеться власне не так про специфіку жіночого творення, як про боротьбу поглядів, ідей чоловічої і жіночої статей у літературі; про піднесення феміністичного мислення в мистецтві кінця ХІХ ст. (останнє — феномен не лише англійської та англомовної літератури, а загалом духовного життя Європи того часу. Він зачепив і українську літературу. Досить згадати про фемінізм Івана Франка і Михайла Павлика, про діяльність Наталі Кобринської, про спроби видань на Галичині перших жіночих альманахів, нарешті про жіночі організації і жіночу боротьбу цього періоду. На жаль, про ідеологічний і літературний аспект цієї проблеми ніхто не писав, і українська література не стала ще об'єктом феміністичного прочитання), про крах вікторіанської концепції жіночості (femininity), про переростання жіночого опору в жіноче повстання, про реакцію чоловіків-інтелектуалів на поширення цих ідей (негативну — з боку Генрі Джеймса, Т. С. Еліота, В. Б. Єйтса та багатьох інших, співчутливу — з боку Генрі Адамса, Джорджа Мередіта, Бернарда Шоу і так само багатьох інших). Тобто світ культури і літератури, світ слів, котрий «раніше був чоловічою імперією, нині може перетворитися на нічийну землю, територію, за яку точиться боротьба»¹². У другому томі «Статеві зміни» (1989) авторка аналізує період від 80-х рр. ХІХ до 30-х рр. ХХ, особливо зосереджуючись на змінах і зміщеннях у статевих ролях як літературних творів, так і їхніх творців, на появі традиційно жіночих ознак у чоловіків, і чоловічих у жінок. Беручи за основу саме такий підхід, дослідниці переосмислюють художню філософію цілого періоду — модернізму.

Ми, звичайно, можемо і вміємо себе обдурювати, говорити про якусь особливу роль жінок в українському суспільстві, мало не про якийсь традиційний український матриархат, який при ближчому розгляді приписує жінці роль Берегині — своєрідної богині-раби, такої, що береже домашнє вогнище, поки мужі воюють, пиячать або займаються інтелектуальними вправами. Ми можемо вперто не помічати, що жінки не допущені в нашому суспільстві до влади, що їх вкрай мало в керів-

⁹ Heldt Barbara. *Terrible Perfection*.— P. 13.

¹⁰ Ibid.— P. 38.

¹¹ Назву лише кілька найголовніших досліджень: *Women writing about women*. / Ed. M. Jacobus. London, 1979; *Women and Language in Literature and Society*.— New York, 1980; Gilbert Sandra, Gubar Susan. *The Madwoman in the Attic: The Women Writer in the Nineteenth Century Literary Imagination*.— New Haven, 1979; Gilbert Sandra, Gubar Susan. *No Man's Land: The Place of the Women writer in the Twentieth Century*.— Vol. 1. *The War of the Words*.— New Haven, 1988; Vol. 2. *Sexchanges*.— New Haven, 1989.

¹² Gilbert Sandra, Gubar Susan. *No Man's Land*.— P. 17.

ництві рад, партій, міністерств, установ, наукових і мистецьких інституцій, що тільки 13 жінок пробилось на 450 парламентських місць у Верховну Раду України.

Ми можемо повторювати замусолені істини про те, що жінки завжди були музами, їм поклонялися, їх оспівували і оспівують далі в цілому і в якихось окремих деталях — очі, губи, руки, ноги, тіло, душу. Останнє, звичайно, не деталь, а, як сказав би один відомий український поет, певна трансцендентальна божественна субстанція, сутність якої полягає в тому, щоб любити. Кого — ясно. Звичайно, Мужчину. А в цій любові жертвовно служити йому. Самостійному інтелектуальному життю в цій схемі немає місця, як і рівному партнерству в тій же самій любові. Крім того, всі ми добре знаємо зворотний реальний бік тієї солодкої адорації жінки, якою просякла, мов мокрим цукром, наша література, особливо поезія. У звичайному житті музам доводиться щоденно носити авоськи з харчами, щоб прогодувати мужа й дітей, вони швидко товстіють, втрачають в тяжкій праці красу молодості і рідко коли знаходять час почитати книжку чи погортати свіжі газети.

Суспільство, в якому відсутня рівність чоловіків і жінок, інакше, як хворим чи недорозвинутим не назвеш. Патріархат нищівно впливає на ментальність, культуру, спотворює її, робить однобокою, неповноцінною, провінційною, хутірною, нарешті дидактично-фальшивою. Навіть під маскою оспівування така культура несе в собі глибинні структури зневаги до жінки, апологію її експлуатації, в тому числі й насамперед сексуальної.

На відміну від Сімони де Бовуар у мене немає вагань. Про жінок в українській історії, суспільстві, культурі, про екзистенцію (як сказала би французька письменниця) української жінки потрібно писати і говорити якнайбільше¹³. І справа не в якихось особливих жіночих амбіціях, і не в помсті за несправедливу зневагу, і не в заклик до жіночого сепаратизму. Просто інакше — при консервації існуючого стану справ — наша культура ніколи не стане нормальною, європейською чи, керуючись нейтральним терміном Дмитра Чижевського, «повною».

¹³ Сьогодні по суті можна назвати тільки одне дослідження, яке порушує історичні аспекти, а саме: Bohachevsky-Chomiak Marta. *Feminists Despite Themselves: Women in Ukrainian Life, 1884—1939.*— Edmonton, 1988.

Тамара Гундорова

ПОГЛЯД НА «МАРУСЮ»

Феміністичний рух повинен мати форму анархізму, коли хоче відповідати авангардистському дискурсу. Це міркування Юліани Крістєвої, французького семіолога, видається подвійним відкриттям для нашої сучасної української суспільності, де досі немає ані вповні феміністичної свідомості, ані вповні авангардистського і модерністського руху. Причина одного й другого бачиться в глибоко закорінених архаїчних моделях і формах свідомості, які тримаються значною мірою і на нашій патріотичній риториці та етнографічній ностальгії. Отож, в якому суспільстві ми живемо? Як це не дивно, в глибоко, до коренів своїх ідеально-архаїчному. Ця патріархальна традиціоналістськість української свідомості закріплена навіть і мовно (причому вже на порівняно пізній стадії розвитку, під кінець XIX ст.). Бо що інакше означає, приміром, семантично опозиція *чоловік і жінка*? «Чоловік» (родова людська сутність) і «чоловік» (стать), звичайно, номінативно отожднюються. «Жінка» ж — це, очевидно, цілком інша іпостась чоловічого роду: це просто «людина». Пригадаймо відтак, що атрибутивний ряд поняття «чоловік» доблесний і мужній: «хоробрий чоловік», «чесний

чоловік», навіть «вищий чоловік», «чоловік-індивід» і т. д. Сутнісно ж він неминуче апелює до певної (родової, жіночої) цілісності — «людини», відбираючи в жінки і цю домінуючу.

В українській мові редуційний логічний принцип мислення (через виключення жінки із сфери реальності і перенесення її в світ ідеальний чи, навпаки, демонічний, через зведення її до атрибута чоловіка) бачиться, отже, значним.

Доводиться визнати, що характеристика чоловічого і жіночого типу в художній еволюції нашої літератури посідає знамениту роль. Імена Наталки, Катерини, Марусі, Марії склали певний смисловий код української літератури. Неодмінним атрибутом їх стала ідеальність, яка створювала образ певного цілісного, повного народного світу, який просвічує крізь напівреальну візію жіночого образу. «Хто в Шевченковій Катерині або хочь і в Марусі Квітчиній бачить ескіз, копію з людини, котра б стояла перед очима, а не перед душею поета?» — недвозначно стверджував П. Куліш. Нагадаємо, що опозиція культурницько-руїнницької національної «душі» у самого Куліша виразилася також через кореляцію жіночого і чоловічого начал. Романтизована ідеальність (народність) зумовлювала його концепцію національної літератури, культури, історії. Моральна, духовна імперсональність української суспільності, її «простонародність» унікальні. За Кулішем, вони обумовлені саме ідеальністю її структури (громади). Це забезпечує її «повноту», оформлену саме з допомогою ідеальної жіночої викінченості патріархальної системи. «Закритість», «повнота» в цьому розумінні суто ідеальне поняття. Через нього мислиться національне одноціле тіло суспільності. Воно виразно узагальнене, зведене до морального, релігійного смислу. І якщо шукати його визначення, то воно — в оформленості культури (як культу) з допомогою міфологічного мислення. Національна ідея відтак у романтизованій формі вбирає в себе космогонічний, культурний смисл міфа (творення національного організму). Приміром, Куліш бачив його з виразною домінуючою чоловічого експериментального духу (при всій основоположності ідеальної структури народності-громади): «Сильное проникновение наше духом собирательной личности простолюдина и заявленный множеством случаев ответ этой личности на наши человеческие понятия о ней и братские чувства к ней — служат нам достаточным ручательством, что, при всей милости нашей, как отдельно взятых единиц, мы все вместе делаем дело немалое»¹. Звичайно ж, новонароджуваний світ передусім і головне — цілісний, повний. Зважаючи на рудименти культу жінки як жриці, як «хранительки» домашнього вогню, роду, стихійної родючої сили землі тощо в патріархальному суспільстві, символіка жіночого роду в міфологічному мисленні досить значна. І при цьому вона переважно тяжіє до цілісності, культового спрямування, символіки природи. Очевидно, звідсіля використання жіночої закритості для обґрунтування романтизованої (міфологізованої) «народності» в українській культурній свідомості XIX ст. Але «жіноча» (ідеальна, культова) природа «народності», так само, до речі, як і «людськості», заснована на повній формалізації, спустошенні «жіночого» смислу внаслідок зведення його до збірного, загального знеособленого поняття, може, навіть і чоловічого роду, приміром — «великой собирательной личности простолюдина» у Куліша (2. 253). Тотожною збірній ідеальній жіночій суті стає також чиста абстракція духу природи, народної гуманності тощо: «Народна наша в вас ув області природа, і серця правота, і розуму свобода» (1, 249).

Коли ж ідеться про конкретне означення самого ідеального поняття, воно пояснюється суто патріархально («громада — то великий чоловік»). Що ж до козацької неспокоїної «душі», «натури», вони не опосередковуються. Чоловічий неспокій, поривання, туга за славою оперті

¹ Куліш Пантелеймон. Твори: В 2 т. — К., 1989. — Т. 2. — С. 526. Далі вказуємо том і сторінку в тексті.

на рацію, індивідуальну самодостатність, обожнювання чи зведення з п'єдесталу жінки — ідеалу, типу:

Як серденьком твоїм ясним,
Мов сонце, дух мій осіяла,
Над всяким творивом земним
Ти в мене божеством стояла..
Як розумом чужим, тупим
Мене на розум наставляла,
Дитям отця брехні сліпим
В моїм умі і в серці стала. (1, 238—239)

Характерно, що Куліш може найбільшою мірою причетний до оформлення і головне — ідеологічного обґрунтування української літератури на тій фазі її розвитку, яка дістала назву «малоросійської». Кулішеві естетичні й етичні вимоги (а вони, звичайно, зливалися) за-кодуювали цю літературу саме як літературу народницького плану (похідну від ідеалізованої простонародності). Про духовне ідеальне наповнення і міфологічне оформлення її вже говорилося. До речі, окреме питання полягає власне в тому, якою програмувалася «малоруська» література на самому початку її виникнення, приміром в «Енеїді» Котляревського. Куліш недолюбливав поему за сміховину, а тим часом вона мала серйозний культурний сенс. В основу її закладений був міф про «культурного героя». Ідея рівноправності, автономності народжуваної літератури і свідомості, хоча й у межах єдиної «Отчизни» (паралельно до великоросійської) розгорталася відтак за патріархальним (чоловічим) типом. Енееве призначення закласти Рим (який Рим, адже новий Рим недвозначно асоціювався з Москвою?) можна розцінювати саме за намір закласти підвалини нової малоросійської суспільності (популярний міф ідеальної держави). Куліш, та і сам Котляревський, виповнюють нововідкривану соціальну структуру (тіло) за допомогою ідеалізованої народницької сутності. По суті, це означало творення «малоросійської» культури і суспільності за колоніальним (екзотичним) принципом. Для оформлення такої герметизованої «народності» був використаний традиційний для народної української культури ідеалізм жіночого архетипу. Етнографізм, морально-звичаєва наповненість, крізь яку просвічує національний дух, поєднання героїки і сентиментальності тощо стають виразниками народної «душі». До речі, носії її (жіночі типи) були визначальними в українській драматургії аж до початку ХХ ст. М. Вороний небезпідставно розділив їх між «ліричною Наталкою Полтавкою» і «драматичною Марусею Чураївною». Знову ж таки, в межах народництва розвивається також уявлення про особливу (дидактичну) місію жінки, що ґрунтується на символізації окремої представниці жіночого роду, підведенні її під певний суспільний (позитивний) тип («Три жіночі постаті» Б. Грінченка).

Цілком закономірно, що в ситуації загальної репресії (в системі великоросійської імперії) новонароджувана культурна самосвідомість переливалася в сферу ідеальну, таким чином компенсуючи свою культурну, суспільну, інтелектуальну і політичну несамостійність (неповноту). Неповнота культури компенсувалася завдяки особливій смисловій експлуатації образу жінки як символізованої єдності нації (народності). В цьому випадку нація зводиться до романтизованої народності.

Окрім похідного від слов'янофільства народництва, приміром, у культурософії П. Куліша, в першій половині ХІХ ст. накреслилася також романтична тенденція трактування «малоруської» народності. Романтизм Шевченка, наприклад, знімав експлуатацію «повної», ідеальної символіки жіночих образів. Жінка таким чином не елімінувалася в певну духовну субстанцію, прообраз «народної» чи «національної» душі, а лишається при всій смисловій наповненості живою людською індивідуальністю.

Нагадаємо собі ототожнення поетового «я», України, матері, жінки, сироти тощо в символічному світі Шевченка. Ці значення (жіночого на позір плану) насправді виходять поза межі сприйняття жінки як

ідеального типу, духовного символу і т. п. Через жіночі образи тут прямо проступає прагнення виокремити окремий жіночий образ із суто ідеального, словесного ряду, зрівнюючи і навіть ідентифікуючи себе з нею. Адже, згодом, жіноча завершеність, виповненість патріархального буття в народницькій ідеології існувала саме словесно — в домінуючому «всезнаючому» авторському голосі. Цей голос пронизував і визначав навіть те, що вкладалося в уста жінки. Шевченко ж показав разом з тим екзистенціальне «мовчання» жінки — так відстоювала вона власне своє буття, свою «самість».

Однак ця тенденція було швидше винятком. Квітчина Маруся, приміром, репрезентуючи малоросійськість як чуттєвість і моральність, знову ж таки розгортала ідеальну структуру народницького варіанту літератури. Пригадаймо, що в цьому зв'язку Куліш визнавав право лише етнографічної достовірності за жіночими образами Марка Вовчка, реальність вираження яких близьке до феміністичного прориву традиційного чоловічого дискурсу. Можливо, навпаки, Шевченко, який усією своєю творчістю «виривав» українську народність з меж малоросійського провінціалізму, розчинення її в об'єктивованій ідеальній «душі», розцінив появу Марка Вовчка зовсім не поблажливо, благословивши її по-рідному і зрівні («доня»). Куліш же не сприйняв такий «прорив» народницького ідеального модусу (герої її, мовляв, ще тільки «натурщики і натурщиці»).

В повісті Нечуя-Левицького «Микола Джеря» так само зустрічаємо опозицію чоловічого і жіночого начала, оскільки йдеться про національний міф українства загалом. До речі, певна рівноправність їх дозволяє вбачати зародження «українства» по типу модерної (рівноправної) культурної ідеології. Микола, активний, діяльний, рухливий носій національного волелюбивого духу, людської самостійності, спротиву всякій нарузі, як культурний герой, завойовує простір буття, в пошуках за птахом щастя проходить пекло і рай, щоб зрештою повернутися в новій іпостасі — пророка, навчителя. Нимидора ж духовно прозирає шлях Миколи у видіннях — образах, виповнює його смислом. Автор «Українства на літературних позвах з московщиною» таким чином, зіставляючи різні культурні типи людськості (за термінологією Нечуя-Левицького, китайський, еллінський, індуський, семітсько-єврейський), використовує в пошуках еквівалента національної духовності східне розрізнення суверенних чоловічого і жіночого начал. Прагнучи обґрунтувати новонароджувану модерну ідеологію «українства», Нечуй-Левицький, однак, не зводить визначальний, на його думку, ідеалізм національного духу до ідеалізованої жіночої суті. Своєрідну рівноправність носіїв такого ідеалізму він швидше схильний бачити в моменті культурного творення, наприклад, близького до натуралістичного пантеїзму. До речі, студії над пантеїстичними формами народного українського світогляду він присвятив окрему статтю. Саме пантеїзм, стверджував він у роботі «Українство на літературних позвах з московщиною», — створює умови «для всебічного розвитку людського духу, не пригноблюючого деяких сторін людського духу і даючого повну свободу й просторінь для такого розвитку».

Таким чином руйнується ідеальний абсолют, до якого зводилася родова жіноча сутність і який використовувався для оформлення народницько-слов'янофільської концепції народності. Звичайно, за всякою подібною ідеалізацією очевидна байдужість щодо окремої реальної жінки, її індивідуальності.

Які різні відтак «людські» концепти заховувалися за образом жінки, показала О. Кобилянська в однойменній повісті. На сцені «людськості» реальній жінці дуже далеко до того цільного ідеалу, який їй судилося нести в цивілізаційному процесі. Маска тотожності «людини» і «жінки» спадає, і остання стає просто річчю. Ця демістифікація людини в театрі життя знаменувала поворот і підрив абсолюту жіночої ідеальності в архаїчних моделях мислення. Принаймні три ролі жінки відкрила О. Кобилянська під маскою «людина»: жертви умов життя;

ляльки, забавки чоловіка, сексуального об'єкта; і суверенної природної одиниці, яка сама прагне знайти в чоловікові опору, реалізувати свою сексуальну суб'єктивність. Нові, модерні міфи використовують ідеальний абсолют жіночих образів значною мірою через естетичну гру. Але він з'являється там, де емансипація, шліфування себе на «царівну», «ціль для самої себе», зрештою, не можуть обійтися без ідеального обожнювання жінки чоловіком («Царівна» О. Кобилянської).

Отож, ідеальність захоче на своєму крайньому полюсі знову ж таки зведення жінки до об'єкта задоволення, в літературі — до об'єкта опису. В зв'язку з останнім різко протестувала Леся Українка. Трактування жінки, людини, індивідуальності лише як сексуальний об'єкт, об'єкт опису в романі А. Кримського «Андрій Лаговський», писала вона — «се ж занадто жорстоко — виставити людину на натуралістичне позорище і дати їй «без сповіді» загинути в opinіі читача...».

Переломним моментом в розвитку феміністичної ідеї на Україні можна вважати «ліричну драму» І. Франка «Зів'яле листя». Кризь історію нездійсненого кохання Франко розгортає кризу ідеального типу світовідчуття, традиційно уособлюваного ідеальним жіночим образом. Полон ідеальної мрії, ідеалізованої жіночої природи, «людськості» (бо кохана жінка — це сама «людськість») у творчості і житті самого Франка були зрідні класичній гармонії духу, до якої він прагнув. Рання смерть матері, яка, за його словами, справила на нього навіть містичне враження, очевидно, вплинула на певне жіноче оформлення світобудови. Таким чином дуалізм архаїчного уявлення про жінку як Матір роду, землі, колиску світу, могилу світу тощо, звідки тягнеться тенденція ідеалізації жінки, і модерного уявлення про жінку — дружину, товариша — одне з джерел роздвоєного художнього світу митця. В «ліричній драмі» «Зів'яле листя» цей дуалізм зрештою розв'язується так, що вмирає «чоловік» (неможливий без ідеалу) і народжується «індивід» (наділений власною волею). «Вона умерла» — це лозунг, зрідні Ніцшевому «Бог умер».

Вона умерла! Мов тяжезний грам,
Мене цілого щось додолу клонить.
Щось горло душить. Чи моїм очам
Хтось видер світло? Хто се люто гонить
Думки з душі, що в собі біль заперла?

Се твоїх бажань домовина.

Се ж твоїх мрій заслону смерть роздерла,
Розбила храм твій! Цить! Вона умерла!

Вона умерла! — Ні, се я умер.

Зрештою в «Сойчиному крилі» Франко показує, як жінка відстоює себе, свою особливу природу перед забором громадського й особистого егоїзму чоловіка, його певності в щасті, сибаритства в розкошах дарованої йому жіночої пристрасті. Та гра з життям, яку доводиться перебути Манюні, щось зовсім інше, ніж Масіннова гра в самотність, громадськість чи естетизм. Життя підхоплює Маню, але й тече крізь неї, через жінку, і якщо й можливе в ньому переживання повноти його моменту, то лише через ілюзію, породжувану з себе і через себе, а не даровану чоловікові жінкою. Та ідеальна повнота, яка в патріархальному світі здавалась константою, життєвою даністю, закономірно і необхідно зникає, коли постає питання про емансипацію жінки. Франко показав, як все виразніше за нею проступає окрема людська особистість, якою не можна володіти, з якою можна лише бути.

Цей сумнів між уявлюваною повнотою і всевладністю та реальністю володіння становить щілину в поглядах і світовідчутті модерного героя. Закономірно, що під загрозою втрати повної патріархальної влади, яка полягала не лише в підкоренні жінки і менших з роду, але елімінувалися в ілюзію повного світу, піднесеного і народженого з ідеалу, постають нові оригінальні типи відчуттів.

Досить повно виявив їх на ґрунті української літератури В. Винниченко. Саме місце його в історії нашої суспільності в усіх аспектах новаторське, критичне. Як зауважував А. Ніковський, Винниченко — це «l'enfant terrible» сучасної української літератури і вундеркінд нашої інтелігенції». Через нього чи не найбільшою мірою українська суспільність була скритикована в своїх ілюзіях, оманах, жертвах і посьвях, особливо стосовно малоруського комплексу народництва. Гадаю, що майже центральною темою для цього послужила жіноча. Дійти до того, щоб трактувати чоловіка як запліднювальну машину — для ідеалізованої й архаїчної української суспільності це справді щось незвичайне, дозволити собі таке міг хіба вундеркінд (але не син і не батько) традиційної громадської общини.

Різні жіночі образи дає Винниченко, в'їдливо іронізуючи в одному з творів: «Емансипантки не люблять, коли мужчина показує, що має владу над ними. Вони люблять, щоб їх держали в модерних і рівноправних рукавицях» («Таємність»). Як же загалом трактує він жінку?

В найвиразнішій перспективі він зіставляє і навіть ототожнює її індивідуальну екзистенцію із самим життям. Героїня «Базару» приміром зізнається, що краса (скажемо так, тіло, жіночість) «зробила те, що я не можу бути вільною». Знищуючи таку красу як абсолют, Маруся проривається, оголює свою людську природу (чи не зривання це ідеалізованої маски Маруся XIX ст.) — «на те, щоб почувать себе людиною, а не лялькою, якою всі пишаються і граються!» Цілком свідомо модерна жінка Винниченка, як от Наталя Павлівна, іде на обман, на жертву і смерть — так вона реалізує в очах ближніх ідеал і разом з тим в собі — індивіда («Брехня»). Постанову цю, однак, треба було «довести до кінця», усвідомлюючи, що «оголене» життя для всіх, в тому числі для жінки, — гра, «купля», «продажа». Тому ідеал повинен лишитися — задля ілюзії щастя, оскільки життя прагне до спокою і зрівноваженості. Інакше зірветься вісь життєвого природного організму, розпадеться зв'язок не лише часів, а й людей, духу і плоті, свідомості й натури («Рівновага»). Разом з тим ідеал розчиняється в соціальному інстинкті життя («щось вище за нас», «таємність»). Жінка етично і фізично існує як соціальне тіло.

Втрачений рай ожіноченої ідеальності, який раніше забезпечував цільність чоловікові (як пану, гоподареві, суб'єктові), тепер прагнуть чоловіки відтворити з себе і через себе як «вищого чоловіка», прирівнюючи себе до роду (що традиційно уособлювала жінка). Це приводить закономірно до руйнування самої природи, викривлення, витіснення, сублімації чоловічої сексуальності, наприклад, в ілюзії «чесності з собою», в революційному нігілізмі тощо. Як зауважує, наприклад, Тарас Щербина («Чесність з собою»), «ваше служіння душі тільки тому й є добре, що добре від його вашому тілові», «вся ваша скарбниця д у х у — є не більше, як скринька з засобами для задоволення т і л а». «Новий» чоловік Винниченка підкорений природному інстинкту життя, і сам цей інстинкт прагне обґрунтувати «новою» мораллю. Цей процес волевтворення (довести ідею до чуття, обґрунтувати її як волю, інстинкт) рідко однак замикається на чоловікові. Він вимагає жертв (як часто у Винниченка це жінка або дитина!).

Як же руйнують свою ідеальну природу у Винниченка жінки? Вони вже не розпливаються в повноті моменту життя, а організують його. Психоаналітичні ідеї Фрейда, філософія життя Ніцше, віталізм Бегсона, гуманізм Достоевського, моралізм Канта формують ідеологічне тло письменницьких варіацій Винниченка. Життєвий космологічний потік, життя як процес вивільнення, виходу життєвого інстинкту соціальності з темного підземного коридору, тунелі, тюрми підсвідомого й несвідомого, як народження волі та депресії в реальному вузькому колі щоденного буття, його контрастів. Такий колообіг підхоплює модерного чоловіка Винниченка в його пошуках повного щастя. І — як рівновага і напрям руху — виникає жінка. Її реальність у такому неймовірному химерному світі зрідні найбільшій химерності. Та цим здійснюється

прорив до справжньої суті. І весь цей світ мовби апелює до її органічного занурення у відкритий процес пантеїстичного колообігу, гри життя (видимого й невидимого), до здатності з'єднати думку, ідею і життя, зрівнятися з Великим молохом соціальної екзистенції, оцінити вагомість моменту життя як моменту народження цілком нової субстанції, що до неї прагнуть поборники «вищого чоловіка» — життя не як природного інстинкту, а осуттєвленого самою людиною життя «з отвертими очима душі» («Момент»). Отож, таку гармонійну цілісність повноти людини, яка ґрунтується не тільки на індивідуальній вартості і не зводиться до родового ідеалу, але виростає з соціальності людини, Винниченко закодує в жінці. Як говориться в оповіданні «Зіна», ніби Бог вирішив створити людей на кшталт отакої от життєспроможної особи. Чому ж Винниченко так по-новому в українській літературі зобразив жінку, вроджену їй «повну» природу, ідеалізовану раніше. Іронізуючи над «модерною» емансипованою жінкою, принижуючи її зведенням лише до рівня біологічної природи, хоч і творючої, жорстоко насміхаючись над прагненням її до любові, інстинктом дітонародження, він, однак, підійшов до нових смислових і психічних пластів, що виникали разом з процесом руйнування традиційної патріархальної общини, на тлі якої розпливався ідеалізований образ простонародної хранительки роду. А вона вже, як Килина, прагне волі, для себе пожити, хоч і продавшись паничеві, — бо не може стерпіти, що кожен любить «мене не для мене, а для себе... А такої любові багато знайти можна...» («Голота»).

Змінюється відтак і нарративна природа оповідача. Вона орієнтована не на правдоподібність і замкнутість певної безпосередньої цілісності події, характеру, організованих переважно чоловічим дискурсом. Оповідь, з одного боку, нейтралізується (Франко говорив, зокрема, що у Винниченка «немає ані крихти жадної сентиментальності, він не обурюється, не сердиться ані на тих людей, ані на суспільність, що їх зробила такими. Се все у нього зовсім натуральна річ, так як для геолога зовсім натуральне те, що внизу лежить граніт, на ньому крейдяна верства, а там далі глина та плідюча земля»). З другого — на тлі постсимволістських процесів Винниченко розбиває завершеність традиційного розповідного дискурсу, оголюючи думку, вводячи розлогі публіцистично-інтелектуальні вступи, насичуючи його просторічними словами, русизмами, жаргоном. По суті, визрівав саме анархічний період словесної української творчості, підхоплений авангардизмом 20-х років, але ще без його різко деструктивної спрямованості.

Йшлося, таким чином, про руйнування народницького словесного ряду, який метафорично можна зіставити зі способом редукції жіночих образів в певний ідеал, який описується з точки зору виразно чоловічої перспективи. Винниченко як «жахливе дитя» (якщо скористатися психоаналітичним мисленням) «посягнув» на традиційну українську патріархальну свідомість, яка породжувала в літературі епічну об'єктивованість, заокругленість оповіді, її візуальність. Хоч дивно, але саме в традиційних описах (природних, портретних) виразно просвічувала чоловіча перспектива, форма оцінки, ідеалізація жінки. Пригадаймо майже шаржоване: «Я поцілував землю і не міг одірвати губів од неї. — Моя Україно!!! — шепотів я ледве можучи дихати. — Любо моя!

І я знову цілував землю». (А. Кримський, «Psychopathia nationalis»). До речі, неоромантична стильова манера (з елементами символізму), яка стала домінуючою на початку ХХ ст. в українській літературі, спиралася на естетизовану й ліризовану форму стилізованої розповіді, де митець, оповідач максимально ідентифікував себе з вільним творцем, метатворцем. Екзальтована стилістика стає атрибутом самовираження «цілого чоловіка», проголошеного лозунгом віку.

Отож, Винниченкові новації на цьому тлі мали негармонійний, розхристаний вигляд. Ситуація ж в українській суспільності і культурі склалася така, що відсутність норми, визнаного патріарха (ним був, по суті, Франко, вже не здатний на той час направляти розвиток літературного стилю, хоча він і прагнув новітньому неоромантизму

протиставити класичну зрівноваженість слова), не дозволяла Винниченкові, справді модерному українському письменникові (але «l'enfant terrible»), гармонізувати себе з оточенням (літературним передусім). Він так і лишився якимсь чужорідним, хоча й інтригуючим, новим і сильним явищем в українській літературі. Відтак він закономірно перебував у постійних пошуках, суперечностях. Закономірним стає і вихід його на космогонічну й утопічну проблематику.

Отож, можливо, руйнування традиційної культури, опертої на архаїчні структури мислення, сьогодні й справді пролягає через феміністичну критику певної літературної традиції, тим самим прокладаючи шлях новому, авангардистському дискурсу в українській літературі?! Руйнування «жіночої» оформленості патріархальної системи (за типом міфологізованої свідомості), як вона виявляється в стильовому і тематичному плані, супроводиться загалом вивільненням особливої, жіночої суб'єктивності, манери вислову, способу мислення, які природно спрямовані на руйнування тиранії унітарного ідеалізованого значення, логоцентризму, уніфіковано зрозумілої суб'єктивності (через ототожнення «чоловіка» і «людини»). Доказ цього — принципова нетрадиційність і навіть «чужорідність», про яку так довго дискутували, образів та ідей О. Кобилянської, Лесі Українки в історії української літератури.

І ще одне. Сьогодні досить легко термін Д. Чижевського «неповна література» перетворюється в національний лозунг «повної» культури. Але, по суті, як не дивно, це ідея патріархального, архаїчного типу культури. Адже в такому випадку культура зрівнюється з абсолютом, з ідеалом, а тому замикається ним. Розвинена, реалізована культура завжди неповна, оскільки вона діалогізована, структурована, відкрита на діалог, здатна до запозичень, розвитку, поліфункціональності. Народницький варіант культури, як він почав формуватися в XIX ст., якраз і був орієнтований на зразок «повної» літератури (мікроструктура її — «література для домашнього вжитку»). Але з кінця XIX ст. починається формування української літератури за типом модерної, відкритої процесам загальноєвропейського розвитку. По суті, народжуваний тоді тип національної культури, модерної, скажемо так, становив інший варіант розвитку поряд з народницькою (малоросійською) моделлю, про яку йшла мова раніше. Радикалізація мислення в цей період малою мірою була пов'язана із руйнацією патріархальної свідомості, зростанням почуття свободи, в т. ч. і феміністичної свідомості, з формуванням національно-політичної та культурної самосвідомості. Колоніальна модель «малоруської» літератури закономірно відмирала, щоб зрештою відродитися вже за радянських часів. Руйнувалась і ідеальна повнота народницької літератури (саме з погляду її закритості критикував, зокрема, С. Єфремов першопочатки літературного модернізму в нашій літературі, заявляючи про відсутність для нього будь-якого ґрунту). Символічно, що процес радикалізації почався з притягнення до суду М. Павлика за його повість «Ребенщуківа Тетяна», де власне жінка заявляла про свої природні й суверенні права.

Чи не допоможе нам сьогодні модерна за самою своєю суттю феміністична ідеологія перебороти комплекс провінціалізму й визначитися в своїх орієнтирах як модерній нації? В усякому разі дещо натуралізований, тим більш анархічний погляд на ідею, яка лежить в основі національного міфа і сьогодні особливо стає популярним, а саме — жіночу цінність національної ідеї, потрібен для того, щоб побачити й інший бік цього міфа. Це експлуатація однозначного й закритого символу, певного ідеалу, архаїчного культу, відтак така національна свідомість зорієнтована лише на власне самовідтворення, повторення. Все ж чи не відповіднішим для неї може бути європейський тип громадської людини, запропонований свого часу М. Хвильовим. Знову ж таки «жіноча цінність» — це передусім цінність ідеалу. Саме тому, можливо, фемінізм надається для того процесу деідеалізації, демістифікації, який особливо потрібен нашій культурі сьогодні.

ЖІНКА В ПОЖОВТНЕВІЙ ПРОЗІ: ПАРАД СТЕРЕОТИПІВ

За дуже незначними винятками психологія, духовне, моральне самопочуття сучасної жінки досі не знайшли у нашій літературі належного вираження. Героїня здебільшого пасивна, вона майже ніколи не формулює власні проблеми і не шукає на них відповідей. У суспільстві, де рівноправність проголошена лише на папері, труднощів фахового становлення жінки, її дискримінації в оволодінні рядом престижних професій, недоступності багатьох суспільних ролей, врешті, фальшивості офіційних міфів про «ощасливлення» жінки в умовах соціалізму — всього цього, коли судити з аналізу сучасного письменства, ніби й не існує.

Тим часом в українській літературі була поважна традиція художнього дослідження феміністичних питань, традиція, представлена іменами Ольги Кобилянської, Наталі Кобринської, Лесі Українки. На рубежі ХІХ — ХХ ст. патріархальний ідеал пасивної, покірної жінки, замкненої у вузькому колі інтимних і родинних інтересів, швидко втрачав свою привабливість. Чеховська пародія на жіночу відданість коханому — історична «Душечка» — була тут знаменням часу. Леся Українка писала, що саме в Росії (малася на увазі, зрозуміло, вся імперія) наприкінці ХІХ ст. «література о женщине и сама женщина значительно прогрессировали» і що жінка користувалася «гораздо большей материальной и нравственной независимостью, чем в Западной Европе»¹.

Чому ж у пожовтневий час ця талановита традиція української літератури, ці гостро поставлені багатьма митцями рубежу століть проблеми духовного благополуччя жінки, боротьби за фактичну суспільну рівноправність виявилися забутими? Відповідь потребує цілого комплексу різнобічних соціологічних, політичних, естетичних студій. Обмежуся тут лише власне літературознавчим аспектом. Радянська влада офіційно проголосила рівноправність жінки, і з тодішньою фантастичною переконаністю, що зі зміною назви змінюється й сутність, — проблема вважалася в принципі розв'язаною. У літературі ж 20—30-х років існувало шодо цього дві тенденції. Американська дослідниця Барбара Гелдт лише частково має рацію, коли говорить, що за радянської ери в літературі знову превалює «очищений неотургеневський ідеал»². Так, з одного боку (і це було спільним для української та російської літератур, особливо в 30-ті роки) активно утверджується в романі постать відданої родині, вихованої на приписах традиційної патріархальної моралі жінки-матері, жінки-господині, хранительки родинного вогнища. Навіть її симпатії до революції, до нового суспільного ладу часто виникають через закоханість у борця за утвердження цього ладу. Характерним прикладом тут може бути Зінька з Головкового «Бур'яну», так само, як і багато жіночих образів з його пізніших романів. А з другого боку, в розмаїтому письменстві 20-х років було й інше трактування образу жінки. Згадаймо піднесено-романтичні постаті незвичайних, таємничих героїнь ранньої прози Ю. Яновського (зокрема, роман «Майстер корабля») або такі новели М. Хвильового, як «Легенда», «Сентиментальна історія», «Арабески». Можливо, не без впливу пізнього українського романтизму, зокрема П. Куліша, якого він дуже високо цінував, Хвильовий бачив жінку втіленням національного духу, високих поривань («дух наш робиться в душі жіночій» — П. Куліш). Рвйні революціонерки, громадські діячки, подвижниці, різнобічно й вибагливо окреслені з зануренням у глибини свідомості й навіть підсвідомості, діють

¹ Українка Леся. Новые перспективы и старые тени: «Новая женщина» западноевропейской беллетристики // Українка Леся. Збір. творів: У 12 т.— Т. 8.— К., 1977.— С. 82.

² Heldt Barbara. Terrible Perfection: Women in Russian Literature.— Bloomington, 1987.— P. 56.

у багатьох творах Хвильового. Його героїні, як сестра Катря в «Санаторійній зоні», Б'янка в «Сентиментальній історії», першими чутливо вловлюють, що сповідувані ними святі ідеали революційної справедливості розтоптуються й осквернюються. «Я хотіла, — сповідувалася Б'янка, — 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». А. Любченко, один з найближчих друзів письменника, підкреслював особливе значення жіночих образів у прозі Хвильового: «А тип жінки у нього, дівчини! Вічна тоска за чимсь далеким, нездійсненим, невимовним, неможливим. А тому й невдоволення з дійсності, відраза до дійсності. Мука поривань уперед і свідомість прип'яття до землі. Таким і сам був — романтик і сатирик»³.

Уже чимало написано про героїнь, які постають у Хвильового символами самої України («Життя», «Мати»). На національній своєрідності жіночих образів Хвильового наголошував і А. Любченко: «...молода, здебільшого поривається до чогось далекого, невідомого, невдоволена будучи сучасним, бо воно її розчаровує, гнітить; натура романтична; м'якість, ласкавість, ніжність, задушевність, теплота — ще в бруньках душа»⁴. Жінка часто уособлює у Хвильового авторський ідеал, стоїть інтелектуально і душевно вище від оточення, і тому їй дано судити й осуджувати брудну, далеку від ідеалу дійсність.

Проте «романтика вітаїзму» встигла лише заявити про себе в українській літературі творчістю кількох талановитих митців. З відомих позамистецьких причин утвердилися зовсім інші тенденції. Отож і ідеалізація патріархальної жінки стала одним із впливових напрямів у «соцреалістичній» прозі почасті 20-х, а особливо 30-х років. Пізніше саме ця лінія виявиться найбільш життєздатною вже в українському письменстві повоєнної епохи. До речі, феміністські тенденції, ще помітні у прозі 20-х, зокрема у Наталі Романович-Ткаченко, деяких інших письменниць, поступово зовсім зникають.

Водночас активно насаджувався ще один тип «нової жінки» — у сумновідомому «виробничому» та «колгоспному» романі. За всієї неприхильності до покірних патріархальних героїнь, вони все ж часто і в художньому, і у власне людському, психологічному сенсі порівняно привабливіші для читача. «Нова жінка» — будівник, жінка з молотом чи киркою в мозолястих руках — постать незрідка трагікомічна. Автори виробничих романів, не обтяжуючи себе якимись сумнівами, квапляться проілюструвати ту саму рівноправність, яка моментально, мовляв, стала реальністю. Щоправда, до всіх цих ентузіастичних жінок-виробників, землекопів, штукатурів швидше можна застосувати термін, вживаний у феміністській літературі рубежу століть, — «третя стаття». Усі вони навперобій кинулися змагатись із чоловіками у «найпривабливіших» галузях діяльності — місити бетон, копати кар'єри, розчищати снігові замети тощо. (Щодо цього, то традиція виявилася міцною: і в останнє десятиліття двадцятого віку проблема зайнятості жінок на подібних роботах у нас не знята). Можна говорити про процес маскулінізації жінки в радянській культурі (причому це простежується і в живопису, і особливо в скульптурі — згадаймо безліч мускулястих, опасистих жінок зі снопами і молотами на паркових п'єдесталах і закличних плакатах).

Власне у тоталітарному суспільстві, в умовах диктатури не міг існувати навіть патріархальний культ жінки-матері чи, скажімо, прекрасної дами. Поклонятися можна було лише одному ідеалу — «геніальному вождеві». Сімона де Бовуар пише у зв'язку з цим, що культ вождя, хай то був Наполеон, Муссоліні чи Гітлер, виключав будь-які інші культи. «У військових диктатурах, у тоталітарних режимах жінка не є більше привілейованим об'єктом»⁵. Пропагувалася єдина її роль —

³ Любченко А. Спогади про Хвильового // Валітянський збірник.— 2-е вид., доп. / за ред. Ю. Луцького.— Едмонтон, 1977.— С. 42.

⁴ Любченко А. Цит. праця.— С. 45.

⁵ Beauvoir Simone. The Second Sex.— New York, 1989.— P. 142.

роль безвідмовного гвинтика в державній машині, покірного виконавця чийсь високої державної волі. Подібна роль відводилася в умовах сталінського режиму і літературі, і мистецтву, і педагогіці, і праву... І хоч від спадщини тоталітарного суспільства ми поступово звільняємося, та психологічні стереотипи надзвичайно живучі.

Серед найпоказовіших ілюстрацій звернемося до двох заповідливо популяризованих свого часу творів — «Народжується місто» О. Копиленка і «Нові береги» Г. Коцюби. У цих бадьорих виробничих романах, звичайно ж, відкидається все старе, віджиле, початком історії людства (принаймні достойної історії) тут вважається день сьогоднішній. Відкидаються й уявлення про жіноче щастя, про призначення жінки. Захоплена будівниця Таня Кааб зневажливо пророкує своїй «відсталій» сестрі, яка мріє про родинний затишок: «Такі жінки, як ти, Галино, вимирають, зникають з нашого суспільства. Ти нагадуєш якихось зубрів, тварин, що вироджуються на земній кулі. Вже зовсім мало залишилося вас, жінок, які цікавляться лише вбранням, побаченнями, романами, вічним коханням. Промине декілька років, і той, хто захоче в нашому трудовому суспільстві знайти зубра, наприклад, тебе, повинен буде налагодити спеціальну експедицію. Вас лишиться кілька чоловік на весь Радянський Союз. Вас знищать нове суспільство і праця». Сама Таня заявляє, що не збирається ще «будувати своє родинне щастя. Особливо в формі одруження, яке в нас ще, на жаль, існує...».

Так, ідеал обмеженої патріархальної жінки, якій не доступні ширші суспільні горизонти, заперечувався у феміністській літературі ще з кінця минулого століття. Але що ж натомість пропонується в романі О. Копиленка? Жінці відмовляється у всіх почуттях і прагненнях, окрім одного — невпинного трудового ентузіазму. Їй великодушно віддається «право» змагатися з чоловіками у швидкості копання котлованів. Героїні подібних творів пишаються своїми незграбними брудними комбінезонами, і Таня Кааб зазначає: «Я цього одягу не проміняю на найкраще бальне плаття, бо я не зможу одягнути його завтра на роботу, яка мене цікавить найбільше». Фальшивість подібних декларацій стосується не лише становища жінки, «ощасливленої» соціалізмом, але загалом всієї концепції роману, відображеної в ньому викривленої, нафантазованої дійсності, яка видається за реальність. Зустрічаємо у Копиленка чи не весь набір штампів виробничої прози: ударне будівництво соціалістичного міста в голому степу, ентузіазм комсомольців і шкідництво спеціалістів, зневага до всього старого, зокрема до «буржуазної» моралі, «буржуазної» науки, якій бадьоро протиставлено «класову» науку і мораль, підкреслене протиставлення віджилого, ущербного індивідуалізму і — колективізму як панацеї від усіх бід. Антигуманність цієї нової моралі здекларована Копиленком з усією одвертістю: «Для нас просто людей немає», є лише союзники і вороги.

Пародійні постаті жінок у комбінезонах, які живуть лише трудовим ентузіазмом, бачимо в багатьох романах і повістях 20—30-х років. Навіть материнський інстинкт зникає перед відданістю соціалістичному будівництву. Ось і Копиленко не забув підкреслити подвижництво однієї зі своїх героїнь, яка народжує дитину мало не на роботі і лише її в гуртожитку, щоб чим швидше допомогти товаришам ставити бетонські рекорди.

Ці графаретні герої і ситуації повторювалися із твору в твір. Прогресивна жінка-колективістка була мало не обов'язковим атрибутом виробничого роману. У «Нових берегах» Г. Коцюби також бачимо два головні жіночі образи — ентузіастичного інженера Флору Кудрявець та свідому робітницю Катерину. Від Тані Кааб Флору відрізняє все ж деяка м'якість, неоднолінійність характеру. Приїхавши на будівництво Дніпрогесу, вона відчуває недовіру робітників до жінки-керівника. Роздуми молодого інженера цілком у дусі часу, її захоплюють виробничі досягнення і бажання перебороти упереджене ставлення до себе. «Я часом міркую над тим, — сказала згодом Флора Германівна, — чи настануть часи, коли мужчина зрештою перестане дивитися на жінку

як на якусь слабосилу істоту, нездатну на такі великі діла, як і жінчина? Чи, звільнившись економічно, стане вона цілком рівною в житті з мужчинами? Чи ви думаєте, може, що її біологія обумовлює їй другорядну роль і що з економічною емансипацією нічого ще не вийде?». Як бачимо, жіночі проблеми ще час від часу обговорювалися і в літературі, і в пресі, але все це зоставалося в тоталітарному суспільстві на рівні декларацій.

Героїня Г. Коцюби не цікавиться нічим, окрім гідротехніки. Внутрішнє життя її, складність перебігу психічних процесів майже не відтворено. Дівчата на будівництві швидко розв'язують проблеми рівноправності з чоловіками: утворюють жіночі бригади для розмішування бетону вручну, беруться до найменш кваліфікованої, фізично виснажливої роботи — і пишуться перемогами.

Подібні карикатурні постаті жінок, котрим більш за все хочеться змагатися з чоловіками у темпах розвантажування цегли і славити новий лад, який зробив їх щасливими, тиражувалися з роману в роман. З огляду на це можна зрозуміти, що повернення у повоєнні роки до ідеалу відданої родині патріархальної жінки сприймалося у нашій літературі як довгождане повернення до норми, до життєвих реалій. Не лише в літературі, на жаль, і в дійсності жінка зоставалася в основному колі родинних і побутових проблем, її можливості реалізувати себе в професійній, громадсько-політичній сфері були дуже і дуже обмеженими. Розрив із становищем жінки в країнах Заходу впродовж останніх десятиліть ставав чимраз відчутнішим. Надто повільно і непослідовно цей факт усе ж усвідомлювався і навіть дуже несміливо обговорювався в суспільстві.

В українській прозі 60—80-х років, на новому етапі її розвитку можна з більшою чи меншою мірою схематизму вирізнити кілька основних моделей жіночої поведінки, типів героїні, зорієнтованої на ті чи інші цінності. У нашому «воєнному» романі й повісті, а також у багатьох творах, зосереджених на трагічному передвоєнному десятилітті в житті українського села, невтомна в повсякденних клопотах про дітей, у боротьбі зі смертю, з голодом і холодом жінка, мати часто постає рятівницею родини, роду, а відтак і нації, над самим існуванням якої нависла небезпека. Можна тут згадати «Вир» Г. Тютюнника, «Чотири броди» М. Стельмаха, «Біль і гнів» та цикл «Сільських історій» А. Дімарова, «Палагну» Б. Харчука. У трактуванні жіночих характерів, жіночої долі ці твори продовжують класичну традицію української літератури. У час, коли нависла небезпека над самим існуванням народу, українські митці намагалися через долю матері осмислити долю всієї нації. «Велика і надзвичайна тема — українська жінка і війна. Хто виніс і винесе на своїх плечах найбільше лиха, жорстокості, ганьби, насильства? Українська мати, сестра, жінка, улюблена». «Хто виміряє твої муки, хто виміряє глибину твоїх сліз і відчаю! Партизанко, хранительнице батьківського очага, хранительнице нації»⁶, — читаємо у воєнних записниках О. Довженка.

У 40—50-ті роки про біль і страждання воліли не писати. Перевага віддавалася офіційно-батьорій белетристиці, у якій не бракувало і часом майже карикатурних невловимих жінок-месниць з гвинтівками й кулеметами. Але в умовах демократичної відлиги шістдесятих література почала поступово осмислювати трагізм пережитого. І все більше привертала її увагу образ не месниці, а швидше рятівниці, матері, котра боронить майбутнє дітей.

У контексті досвіду літератури шістдесятих стало вже неможливим тиражування маскулінізованих подвижниць соціалістичного будівництва. У прозі останніх десятиліть помітні як цікаві художні знахідки, так і нові стереотипи. Література не пройшла повз той факт, що у здеморалізованому, побудованому на фальші й демагогії суспільстві найчутливіше, найбільшніше реагує на цю фальш і обман, на соціальні й побуто-

⁶ Довженко О. Твори: В 5 т.— Т. 5.— К., 1984.— С. 9, 10.

ві негаразди саме жінка. Смутне весілля сільської красуні Катрі («Одавали Катрю» Гр. Тютюнника) сфокусувало в собі багато значних соціальних, моральних психологічних проблем і негараздів. «Неперспективний» хутір приречений на збезлюднення й вимирання. Молодь змушена кидати батьківщину, рідне середовище і шукати ефемерного щастя на цілині чи на «новобудовах комунізму». Для дівчини одруження з міським хлопцем, інженером — це не лише неминуча розлука з батьками, а й необхідність ламати всі принципи, звички, весь життєвий лад. На неї, на її «простих» батьків і односельців зневажливо дивиться майбутня свекруха, вважаючи себе представницею міської, а відтак апріорно вищої культури. Тоді як рівнем свого духовного розвитку, востаній з перших кроків життя віковичної народної етики ці люди стоять значно вище за пихату гостю. На відміну від чоловіка Катря не має професії. Отож у домі його батьків вона буде, мабуть, залежною й економічно, і тим більш морально. Передчуття всього цього й викликають раз у раз сльози в очах вродливої нареченої. Вириваючи її з традиційного, засвоєного з досвіду багатьох поколінь життєвого устрою, обставини, чи, висловлюючись високим стилем, доля позбавляють її будь-чєї допомоги й підтримки у складному процесі адаптації. Це відчувають і весільні гості-односельці, потай співчуваючи дівчині, і її заплакана мати, і дещо метушливий, самовпевнений батько, котрий принижено просить: «А ви ж, свахо, — обіймаючи Клавдію Купріянівну та цілуючи її в сухі, напудрені щоки, воркотав Степан, — дивіться там. Якщо не так щось робитиме, підкажіть, навчіть, ну не обиджайте. Вона ж у нас... — І махнув рукою. — А я вам... Пишіть, чого треба, все приставлю: картоплі, яєць, свіжини. Чого ж, для своїх не пожалію... Все оддам, аби жилося».

У Катрі мінлива надія лише на шире кохання, яке все залагодить. Але, на жаль, ні зовнішні обставини, ні виховання, ні суспільна психологія — нічого не може бути запорукою жіночого щастя. Героїня оповідання інстинктивно все це передчуває. І тому фінал тут щемливо сумний. Покидаючи рідне село, Катря «все дивилася й дивилася у задне віконце, за яким уже ледь бовваніли хати, поблимувало де-не-де світло на стовпах та у вікнах, а коли хутора не стало видно, схилилася чоловікові на груди й заніміла, тільки плечі їй дрібно тремтіли».

Якою дорогою ціною оплачується в сучасному світі патріархальна жіноча самовідданість, прагнення пожертвувати всім, навіть власним професійним самоствердженням, творчими задатками заради коханого чоловіка, бачимо на прикладі долі Соні Заболотної у романі О. Гончара «Твоя зоря» (1980). Критика свого часу називала її мало не ідеальним персонажем, еталоном жіночих чеснот. Але авторське трактування характеру значно складніше. Цю непересічну жінку, дружину дипломата, доля позбавила можливості працювати за фахом, навіть і спілкування з дітьми, яких змушена віддати вчитися в інтернат десь за тисячі кілометрів на далекій Батьківщині. Неординарна, навіть дещо романтизована автором особистість, вона відкривається читачеві здебільшого лише в одній іпостасі — у своєму захопленні чоловіком, у турботах про його справи й невдачі. За умови ніби цілковитого благополуччя героїні О. Гончара все ж тим гостріше відчувають ущербленість свого існування, вилученість із ділового чоловічого світу. Розважлива Соня Заболотна бачить вихід у стоїчній самовідданості. Молода, експансивна Тамара Дударевич — у повсякчасному бунті, в екстравагантних, не вписаних у нудний дипломатичний протокол вчинках, хоч так компенсує несвободу, незаповненість свого життя поруч досить посереднього чоловіка. У Тамариних напівжартівливих докорах йому завжди чується сумний, гнітючий підтекст, нотки болю й розчарування: «Прагнулось найповніше знайти себе, тим-то й опинилася згодом в інституті, що личить більше чоловікам, — запалилася мрією будувати мости... І хіба ж не могло це бути реальністю? Тамара-блідж який-небудь, може, навіть і вашу гоголівську ріку прикрасив би, від берега до берега, ажурний, сріблястий... Так не дав

довчитися ж цей Дударевич. Вирішив, що молодому, перспективному дипломатові потрібна жона-оздоба!»

Повсякчасна тривога дорослих за долю вразливої, не по літах розвиненої доньки Дударевичів Ліди — це й тривога за долю жінки у світі, де вона все ще не відчувається рівною.

Але твори, в яких проблеми жінки у сучасному суспільстві хоч певною мірою не обійдені авторами, все ж зустрічаються рідко. Зате з роману в роман тиражуються кілька стереотипів. По-перше, стереотип сентиментальної, пристрасної жінки, «покликаної» служити чоловікові, здебільшого обтяженому турботами високопоставленому діячеві. Гіпертрофовану емоційність такі автори представляють як визначальну рису жіночого характеру, котра затьмарює, поглинає всі інші. Ще один трафаретний образ сучасної прози (як і масового кінематографа) — діяльна жінка, яка після пережитих в юності невдач і випробувань, мов за помахом чарівної палички, швидко підіймається по щаблях службової кар'єри. Вона здебільшого самотня, нещаслива в родинному житті з недостойним її чоловіком. Встигає і виховувати дитину, і обов'язково займатися безліччю громадських справ, і бездоганно керує ввіреним виробництвом чи установою. У фіналі довершеність вродливої й елегантною героїні часто винагороджується довгожданим коханням, заради якого жінка ладна покинути все, нею досягнене. (Мабуть, найяскравішим втіленням цього трафарету став надзвичайно популярний і касовий свого часу фільм «Москва сльозам не вірить» — красива казка, яка тим більш зачаровувала втомлених сірою буденністю глядачів, що не мала з цими буднями нічого спільного). Такі постаті — це, власне, той же улюблений тип самовідданої трудівниці передвоєнного виробничого роману, тільки вміщений у сучасний інтер'єр, облагороджений іншими зовнішніми атрибутами.

Подібних героїнь у сучасній, все ще хворій на надмірну сентиментальність і ліричну аморфність прозі чимало. Як одну з найпоказовіших, розглянемо повість О. Сизоненка «Сьомий пагорб», хоча легко знайти й цілий ряд інших. «Сьомий пагорб» (1980) можна схарактеризувати як історію ідилічного кохання (мабуть, так і задумувалося автором), але можна і як пародію на неї. Йдеться про взаємини літнього вже, всесвітньовідомого хірурга-академіка і молодої лікарки, його учениці, фатально закоханої у вчителя. Отож наївна, романтична старшокласниця закохується у фронтового товариша свого батька. Заради цього з неймовірною легкістю відмовляється від давньої мрії про гуманітарний вуз і вступає до медичного. Всеспалююче кохання зробило її «геть неприступною ні для однокласників у школі, ні для однокурсників в інституті». Натомість при першій же зустрічі з професором студентка прямо в операційній кидається освідчуватись йому в кохання. Вона лише з бажання наблизитися до свого бога робить успішну медичну кар'єру. Але все це для неї, молодої, освіченої, інтелекгентної жінки, нічого, виявляється, не варте. Автор не стомлюється на цьому наголошувати устами своєї покірної героїні. Наталя роками переслідувала нещасного академіка, у якого ледь вистачає часу побути в колі власної сім'ї, клятвами у довічному кохання, запевненнями, що їй, окрім любові, нічого більш не треба, роками «дивилась на нього, як завжди, немов на сонце, яке бачиш останню мить», ставала «ніби його тінню, готова й далі виконувати кожне його бажання». Врешті, ця варта кращого застосування наполегливість винагороджується. Наталя досягає свого, народжує академікові дочку, котру, зрозуміло, гордо виховує роками сама, аби не завадити якимись там дріб'язковими клопотами великій людині. Та навіть і незважаючи на дивовижну покірну самовідданість, академік Журба подумки звинувачує Наталю у... надмірному самолюбстві: «Спокійна, владна, певна в собі, у своїй досконалості й привабливості, Наталя здавалася звідси чужою й холодною, бо її прихильність зігрівала його коротко й рідко, а весь інший час, практично все життя, судилися іншим. Йй подобалося бути в центрі яких завгодно подій. Нею завжди захоплювались, відзначали її непересічність. Вона постійно»

влаштовувала чужі справи... Зараз це здавалося авантюризмом, але свідчило про ненаситне бажання будь-що подобатись». (Ну, зрозуміло, обурливе бажання, і загалом, чого ж чекати від обмеженої представниці неповноцінної частини людства...).

Мало того, що автор усупереч елементарним психологічним законам змусив свою інтелігентну героїню зовсім не цінувати, вважати чимось другорядним роботу, творчість, наукові успіхи, так ще й поспішає засудити її за легковажне бажання подобатися і не стояти осторонь подій в чернечому служінні дорогому ідолу. Дивовижно, але інтелектуальні, творчі проблеми такої непересічної особистості, талановитого лікаря й науковця, складні колізії життєвого становлення, шляху до успіху зовсім не цікавлять письменника.

Ці риси таки не вписуються в ідеал покірної патріархальної жінки, відданої родині й обожнюваному чоловікові. А саме до такого ідеалу, здається, хотів би наблизити людину кінця ХХ ст. О. Сизоненко. Врешті, потребу в неодмінній чоловічій підтримці й захисті Наталя скоро й відчула. Завершується повість поїздкою Журби разом зі своєю коханою до США. Там вони мало не стали жертвами жахливих підступів ФБР, яке тільки й чигало на появу найпередовіших у світі радянських учених. І тільки мудрість академіка дозволила уникнути неприємностей.

Звичайно, «Сьомий пагорб» не вартий серйозної розмови як власне художнє явище. Але це крайній вияв існуючої в літературі досить стійкої тенденції до ідеалізації патріархального образу жінки. Причому навіть і в талановитих письменників часто не розглядається різногранність духовного світу героїні, специфічні суспільні, моральні, побутові, сексуальні проблеми, які її хвилюють. Жінка розкривається лише через її ставлення до родинних обов'язків, через співпереживання нею чоловікових службових турбот тощо. Більше того, виняткова зосередженість жінки на власних проблемах чи душевних негараздах трактується як безсердечність, моральна ущербність.

Виняток робиться хіба для талантів, для визначних представниць мистецького чи наукового світу. Прикметно, що в останні десятиліття з'явився цілий ряд біографічних романів, у центрі яких стоїть жінка-митець. Скажімо, роман-есе Р. Горака про Ольгу Кобилянську, В. Врублевської — про Соломію Крушельницьку, «Марія» О. Іваненко (про Марка Вовчка), «Емансипантка» В. Врублевської. Проте рівень психологічного аналізу, масштаб представлених читачеві персонажів все ж не адекватний масштабу особистості, яка стала прототипом. Одна з причин — багаторічне ігнорування в нашій літературі жіночих проблем, а відтак і неувага до розкриття жіночої психіки, повноцінного жіночого характеру.

Всебічне глибоке розкриття внутрішнього світу сучасної жінки, тим більш — жінки-митця, неможливе вже хоча б тому, що жіноча психологія трактувалася здебільшого стереотипно. Досі лишається актуальним сказане 1931 р. (у виступі з приводу професійних прав жінки) В'їрджінією Вулф: «Що таке жінка? Запевняю вас, що цього я не знаю. І ви, я думаю, теж не знаєте. Я думаю, що цього ніхто не знає і не може знати, поки вона сама не виразить себе у всіх мистецтвах і професіях, доступних роду людському».