

## ГЕНДЕРНА УТОПІЯ Й “КОД САМОСТІ” В ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ 30-Х РР. ХХ СТ.

У статті йдеться про рецепцію “гендерної утопії” О.Кобилянської в літературному процесі 30-х років минулого століття, позначеному пошуками нових ідейно-естетичних горизонтів та опозиційністю щодо народницького ідеалу краси в українській літературі. На матеріалі прози Дарії Віконської та Ірини Вільде авторка статті доходить висновку, що культ “меланхолійної краси”, творений О.Кобилянською, знаходить іще свій відгук у намаганні продовжити “міт аполонівської жінки” (маємо на увазі творчість Дарії Віконської) чи спробі осмислити підняті письменницею проблеми крізь призму “літературного імперіалізму” (проза Ірини Вільде). Однак обличчя літератури набувало виразно маскулінних рис, позаяк фемінне в дискурсі європейської культури ототожнювалось із колоніально улеглим. Тому в добі міжвоєнного двадцятиліття на зміну пошукам “меланхолійної краси” приходить естетика чину.

*Ключові слова:* мистецтво нового стилю, гендерна утопія, сецесія, кітч, фемінна модель високої культури, ідеальна комунікація.

*Natalia Maftyn. Gender utopia and the code of loneliness in the West-Ukrainian prose of the 1930s*

The article deals with reception of Olha Kobylianska's "gender utopia" in the Ukrainian literary process of the 1930s which was marked by the search for the new ideological and aesthetic horizons as well as by the opposition to the narodniks' ideal of beauty. Having analysed the prose works by Dariya Vikonska and Iryna Vilde, the author comes to the conclusion that the cult of "melancholic beauty" created by O.Kobylianska echoes in the attempts to carry on the "myth of an Apollo woman" (Dariya Vikonska's works), or in endeavours aiming at comprehension of the issues raised by the authoress through a prism of "literary imperialism" (Iryna Vilde's prose). Nevertheless, the literature was gradually taking on masculine features, since within the discourse of the European culture, the feminine traits were steadily identified with the colonial ones. That is why, during the interwar period of twenty years, the search for the "melancholic beauty" was being replaced by the aesthetics of action.

*Key words:* new style of art, gender utopia, art nouveau, kitsch, feminine model of high culture, ideal communication.

У діапазоні тематично-стильових пошуків західноукраїнської прози міжвоєнного двадцятиліття на увагу заслуговує й гендерна тематика: у розвиткові “української модерної національної ідеології, як і в інших культурах, певну роль відігравав і дискурс раси, складовою якого ставав дискурс статі” [5, 222]. Однак художня реалізація такої тематики виразно засвідчила млявість і неспроможність до створення енергії стилю, відсутність глибоких конфліктів та повнокровних образів-характерів. Певним винятком можна вважати прозу письменниць, що намагалися продовжити традицію О.Кобилянської. Творчість Ольги Кобилянської, що в українській літературі періоду fin de siècle була культовою – у пошуках нової краси письменниця відмовилась іти второваними шляхами народництва і спробувала дати власну, “фемінну модель високої модерної культури” (Т.Гундорова), яка постала внаслідок її культурософських пошуків та “гендерної утопії”, – продовжує впливати й на прозу “новаторів” міжвоєнного двадцятиліття.

Прорив за межі національної традиції у відкритий Кобилянською на цнотливому досі щодо жіночої сексуальності (а відтак – психологічно заглибленому трактуванні жінки як особистості) ґрунті української літератури в таємничий світ жіночої душі породив утопію “слухання-душі” як “творення особливого поля інтимності, навіть вдавання інтимності, згідно з андрогінною й гомоеротичною чуттєвістю, прикметною для стилю модерн [6, 162]. Проблеми стильової реалізації культурософських концепцій письменниці вичерпно розкриті в монографії Т.Гундорової “Femina melancolica: Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської” (2002) та в розділі “Модернізм: сецесійний кітч” нового дослідження літературознавця – “Кітч і Література. Травестії” (2008). Т.Гундорова зупинилась і на “національному дискурсові”

“культурно-гендерної тематики” Ольги Кобилянської, заторкнувши питання “взаємин” літературного авторитету письменниці й пропагованих нею цінностей із донцовською парадигмою “інтегрального націоналізму”. Однак проблема рецепції ідей письменниці у творчості західноукраїнських авторок міжвоєнного двадцятиліття залишається недостатньо дослідженою (частково вона була розкрита в нашій монографії [8]), а без належного її опрацювання не можлива повнота осягнення чільних тенденцій літературного процесу міжвоєнного двадцятиліття, зокрема взаємодії традицій і новаторства.

Як відомо, теорія інтегрального націоналізму включала в себе й ідеологію т.зв. “літературного імперіалізму” Ернеста Сейєра [7, 150, 154]. В інтерпретації Д.Донцова особливий акцент зроблено на завданні поборення меланхолійності фемінізованої української літератури, натомість рефлексійності, жіночій споглядальній пасивності протиставлено ідеал “чоловічої активності” – чину. Творчість Кобилянської, позначена меланхолійністю літератури минулого століття і впливом вторинного для ситуації міжвоєнного двадцятиліття сецесійного стилю (“Стиль модерн передбачав поєднання інфантильного та еротичного. Інфантильність і еротизм часто переплітаються у творах Кобилянської” [6, 162]), справді бачиться опозиційною щодо декларованих “вісниківцями” ідей, хоча її твори друкуються у “Віснику”, а Донцов вітає її з нагоди 40-літнього ювілею творчості [5, 226]. Однак чи губиться поклик “жриці меланхолійної краси” в силовому полі “арс мілітансу”, чи знаходить і в новій добі палких прихильників, які прагнуть продовжити власною творчістю “аполонічний міт” “нової жінки” (Т.Гундорова)?

Спробуємо простежити вплив культурософії Ольги Кобилянської на осмислення “коду самості” (маючи на увазі і код національної totoжності, і код самодостатності жінки як особистості і як творця культури) у літературі (зокрема у прозі) 20–30-х рр. ХХ ст. Безперечно, ідеться про жіночу автуру, передусім про творчість тих авторок, що належали до т.зв. демо-ліберального напрямку (тим більше, що обрана нами для дослідження творчість Дарії Віконської досі залишається майже не відомою). Звичайно, не можна заперечити значення порушених у творчості О.Кобилянської й Лесі Українки проблем для подолання в національній культурі трактування ролі жінки в дусі соціал-дарвінізму як біологічної, репродуктивної. Однак якщо Катря Гриневичева, Галина Журба та Ірина Вільде передусім реципіювали ідеї О.Кобилянської в аспекті її розуміння зв’язку постановня модерної нації з культуротворчою функцією жінки (зокрема, героїні повістєвого циклу Галини Журби виступають не лише носіями коду національної самості, а й свідомими та активними учасницями процесу національного прозріння багатьох земляків), то проза Дарії Віконської постає як своєрідне продовження саме “аполонічного міту” “нової жінки”.

Кілька слів про саму авторку. Ліна-Іванна Малицька (справжнє прізвище письменниці) народилася 17 лютого 1893 р. у с.Шляхтинці під Тернополем у родині землевласника Володислава Федоровича. Освіту здобувала в Німеччині, Франції, Італії, Єгипті. У 1939 р. виїхала до Відня, де й загинула 1945 р. У західноукраїнській періодиці виступала як критик, мистецтвознавець, автор чудових етюдів – “акварельок” (“Соняшники”, “Іриси”, “Бегонія”, “Аннамітський шаль”, “Павлине око”, “Білі іриси”, “В’язні”, “Фрагменти”, “Імпресіоністичне”) [9, 20].

Відома була Дарія Віконська також збіркою нарисів “Райська яблінка” (1931), монографією про Джеймса Джойса (1934), томом есеїв “За державну бронзу” (1938).

На сторінках галицької періодики часто друкувалися “акварельки” Дарії Віконської – у жанровому плані ліричні етюди або ж поезія у прозі. У тяжінні письменниці до ліризації прози особливо відчутний вплив творчості О.Кобилянської, зокрема “фемінність” письма проступає в культивуванні меланхолійної краси, у сентиментальному спогляданні, чуттєвості. Кризь

призму індивідуального стилю письменниці палімпсестно проступає стильовий шаблон модерну доби “Молодої Музи”, намагання репродукувати образність і настроєвість ліризованої прози О.Кобилянської. Адже, як зауважує Т.Гундорова, “стиль арт нуво ставав загальною модою, міг тиражуватися і копіюватися. Стиль при цьому втрачає естетичну повноту і супроводжується надмірною витонченістю й орнаменталізмом, рафінованою образністю, декоруванням реальності” [6, 160]. У поезіях у прозі Дарії Віконської досить-таки виразно проглядають риси кітчевості сецесійного стилю: тут домінують згладжено-пастельні колористичні асоціації (як наголошують дослідники, для стилю сецесії характерні саме квіткові й рослинні візерунки, переважання кольорів “пастельних, фіолетових, зеленавих, перлисто-сірих” [6, 153]), метафоричність асоціативно-емоційних образів, лірична тональність. В етюді “Білі іриси” “прозора білість” квітів, побачених ліричною героїнею вночі, уявляється “неземним чудом”, “астральними тілами”, що випромінюють дивовижне світло: “...Тоді, вночі, вони наче преображались в неземне чудо. Їхня прозора білість нагадувала алебастр. Верхні пелюстки, зложені на подобу ліхтаря, були дивно прозорі, і здавалось, що кожна квітка береже в собі внутрішнє світло. Місячні промені ламались, немов у призмі, на поверхні горішніх пелюсток, і зблизька ті пелюстки блищали стократно, наче посипані діамантовим пилом [...]. Нагадували радше астральні тіла, ніж живі квіти. Між місячним сяйвом і їхньою білістю, здавалось, було якесь особливе порозуміння” [11, 113]. Зрештою, апеляція Дарії Віконської, жінки з виразно “чоловічим” заняттям – мистецтвознавство й малярство, до стилю сецесії також свідчить на користь продовженого нею “міту аполонівської жінки”, причетної до естетизації творчості, бо ж “сецесійна поетика водночас апелювала до людської уяви, ґрунтувалась на візійних асоціаціях. Протиставлена дійсності, вона вела людину в дивну й чудовну країну мрій, фантазії, казки, ідилії. Умовний характер мистецтва тут проявлявся відверто, навіть декларативно” [10, 193]. Навіть на рівні тематичному Дарія Віконська (зрештою, це характерно для багатьох галицьких авторок “жіночої прози”, варто згадати бодай етюд І.Вільде “Рожі”, написаний, вочевидь, під впливом однойменного твору О.Кобилянської) продовжує перебувати в дискурсі віденської сецесії, використовує улюблені рослинно-квіткові мотиви сецесійного стилю задля створення враження “інобуття”, іншої, нереальної, дійсності: “...Флористика сприяє реалізації художніх ефектів екзотичного, незвичайного, фантазійного, що [...] справляло враження зовсім іншого світу, абсолютно відмінного та протиставного реальній дійсності” [10, 193].

Естетичний культ атр нуво в поєднанні з нарцисизмом, позою артистизму, естетизацією й фетишуванням почуттів (саме ці риси як чільні в сецесійному кітчі називає Т.Гундорова [6, 160-161]) прикметні і для збірки етюдів Дарії Віконської “Райська яблінка” (1931). Уже в назві збірки проглядає не так архетипна символіка гріха й насолоди, як провокативність естетизованого в мистецтві сецесії еротизму. Композиція збірки наголошує також виразну зорієнтованість авторки на орнаментальні оздоби цього стилю, адже “зростанням замилювання в декоративності слова акцентується не цілісність, а періоди, акорди” [6, 115]. Збірка і складається з окремих “акордів”: настроєвих етюдів, що нагадують плин думок, сповнених імпресіоністичного психологізму, еротизму, і мають форму діалогу (“В альбом”, “Модерне мистецтво”, “Поет”); діалогів про сутність кохання та призначення жінки, що ніби тривають у “силовому полі” втіленої свого часу Кобилянською в її текстах та епістолярії (маємо на увазі листування з Лесею Українкою) “платонівської утопії ідеальної комунікації” (Т.Гундорова) (“Райське яблуко”, “Затрачений звук”, “Загроза кохання”, “Весняної ночі”; “Ворота”); малярських візій, композиційний центр яких – певні алегорії (“Три образи. 1. “Мона Ліза”. 2. “Візія”. 3. “Шал”; “Дві амфори”). У невеличкому вступі,

що передує збірці, Дарія Віконська обґрунтовує комунікативну своєрідність оформлення власної прози: “Форма діяльогу вибрана не випадково, а наслідком своєрідної прикмети авторки, перед якою ситуації і розмови виникають з такою силою внутрішнього переживання, якби вона сама брала у них участь” [1, 3]. Письменниця декларує і проблему, наскрізну для всіх нарисів збірки, що фактично об’єднує окремі фрагменти в певну цілісність: “Уважливий читач догляне, що ці на перший погляд безладно покладені поруч себе нариси мають тісний зв’язок і є не тільки висловом ріжних думок, зворушень і настроїв, але змальовують також щораз ясніше поодинокі фази тих самих почувань і конфліктів.

Проблема, що проходить крізь ці листки, – це проблема індивідуальності одиниці, її внутрішньої свободи і зовнішніх взаємин” [1, 3]. У діалогах то двох подруг, то безіменних “він” і “вона” триває пошук формули ідеальної любові, твориться “особливе поле інтимності” – “любов-спілкування”, “не так еротична, як естетизована гра” (Т.Гундорова). Не випадково на сторінках нарису “Затрачений звук” зринає навіть ім’я Сафо – так задіяно код андрогінної й гомоеротичної чуттєвості, властивої стилю модерн. Для цього творю, як, зрештою, і для всієї збірки, композиційною віссю стає антитеза духовного й тілесного. Ольга говорить подрузі, що почуття, яке базується лише на духовному, однобічне, Іза заперечує: “Кохання – дар, що ніколи не повинен ставати власністю”. Однак співбесідниця (та й читач) вловлює у вигуківі “Я щаслива!” виразні ноти робленості, фальшу й зі смутком констатує: “Кожне “я” тужить завсідги до якогось “ти”. Справді щирим є переконання самої авторки-мисткині, що “все ж існує Одно, що міститься в Усьому, все єднає і зв’язує...” [1, 8]. І саме це – ідеальна любов, або краса, втілена в мистецтві.

Часто діалоги розгортаються довкола ідеалу краси (зокрема жіночої), як, приміром, у нарисі “Райське яблуко”. Тут розглядається і проблема духовності жінки, її індивідуальності, заявлена свого часу О.Кобилянською, її також прагнуть вирішити жінки, причетні до мистецтва. І якщо Ільона дивиться на статуетку пастушки лише очима мистецтвознавця, то Еву неймовірно дратує вираз обличчя, якого надав скульптор юній вівчарці: ця підступна покірنا жіночність, тілесна жіночність, видається їй образою для всієї жіночої статі. Палка промова Еви стає банальним “сповзанням в риторику”, у кітчевість, однак від штучності, фальші авторка рятується іронією, її героїня зі сміхом зізнається подрузі, що всі “звинувачення” на адресу “жіночності” – то тільки глузування: “Глузувати з людей і явищ – це інколи єдиний спосіб, щоби не плакати над ними. Моє і’мя Ева: – чи можеш докоряти мені, що я так думаю?” [1, 14].

Малярські образки Дарії Віконської (“Мона Ліза”, “Візія”, “Шал”) своїм композиційно-стильовим вирішенням спрямовані на утвердження естетичного культу сецесії – “автономізації мистецтва у світі, що не є прихильником краси, не розуміє й не приймає її” [10, 195]. Мона Ліза трактується в нарисі як символ Вічної Жіночності крізь призму псевдомаскулінної рецепції, що виявляється в дійсності лише “маскою” сприйняття образу жінкою, котра насправді здатна зрозуміти таємничу усмішку Джоконди: “Твоя зрілість є сповненням бажань, але Твоїх власних, а не чужих. Ти бережеш своє багатство, належиш сама до себе, носиш у собі міру всякої любови” [1, 19]. “Візія” – це алегорично-декларативне втілення проблеми митця й безсмертя. Уявний діалог розгортається між зображеними на картині Я.Мальчевського художником із палітрою в руках і постаттю жінки, чий ледь зарисований силует мріє над художником. “Я – твоя безсмертність”, – відповідає на зачудоване запитання художника жінка, ототожнюючи тим самим мистецтво з вищою, ідеальною формою любові. Цікавий у плані простеження впливу “гендерної утопії” О.Кобилянської та стильових виявів сецесії образок “Шал”.

Аналізуючи естетичні засади львівської сецесії, Я.Поліщук говорить про специфіку вияву еротизму у творчості молодомузівців, коли останній трансформується в “еротику “хворої доби”, за якої надається перевага не здоровому, життєствердному любовному почуттю, а надламаному, зараженому фаталізмом”: “Сексуальність набувала амбівалентних естетичних якостей: вона могла бути представлена як сила, що визволяє й окрилює людину, але й уявлялася фатальною стихією, що веде до розчарувань, страждань та згуби” [10, 198]. Саме таким трактуванням сексуальності позначені полотна художника Густава Клімта. Картина Ю.Подковінського, яку описує Дарія Віконська, виконана у стилі Клімта. Центральна фігура картини трактується авторкою як алегоричне зображення пристрасті: “Біле жіноче тіло в хмарі диму та вогню... пегас над прірвою став дибки. Обличчя водночас – невинне і гріховне, тіло – Рубенса...”, а кінь, що став дибки над прірвою, – “символ демонічного гону, розгнузданих сил” [1, 25]. Як відомо, метафорою любовного потягу душі у Платона виступав образ коней і візничі. Закладена давньогрецьким філософом у дискурс європейської культури символічна образність стала базовою для багатьох філософів, митців і науковців. Зокрема, і згадана нами метафора любові-пристрасті як упокорення коня виступає у творчості О.Кобилянської “однією з підставових образотворчих моделей для відтворення жіночої сексуальності” [5, 50]. Письменниця, не згадуючи ні творів Кобилянської, ні навіть її імені, водночас розгортає цю метафору у протилежний бік – героїня картини бачиться їй за мить до остаточної втрати власної “самості” – духовність знищена, розтоплана шаленими копитами пристрасті: “...Коли одного дня впадеш безсила, розтрошена на дорозі, нездібна навіть до гріху, а божевільний тупіт підков змовкатиме у віддалі – може тоді твої запаморочені очі відчиняться, шукаючи того світла, що йде не від спалахнувшого вогню, а від внутрішнього сяйва” [1, 25].

Добре розуміючись на живопису, Дарія Віконська оперувала словом, наче пензлем, залишивши чудові настроєві етюди та поезії у прозі. Її одкровення – це краса світу, сповненого барв у їх найтоншому нюансуванні, це спроба продовжити творений в українським культурним просторі О.Кобилянською “міт аполонівської жінки”, однак її стиль виразно позначений “сповзанням” у сецесійний кітч.

“Гендерна утопія” О.Кобилянської, проблематика її творчості та культурософські пошуки періоду *fin de siècle* в добу 1930-х виразно відлунюють і у творчості Ірини Вільде. Молода новелістка почала писати під знаком захоплення творчістю своєї літературної вчительки [8, 5]. Проза Кобилянської розкрила їй ідейно-естетичні спромоги вивірення дещо одностороннього в нашому письменстві чоловічого погляду на світ – жіночим, ставила високі вимоги до людини й наближувала її до ідеалу. Д.Павличко слушно зауважив, що Ірина Вільде почала писати там, де поставила крапку О.Кобилянська: адже саме молода письменниця підхопила центральну тему, розгорнуту Кобилянською, і продовжила її творче осмислення. Авторка “Химерного серця” героїнею своєї ранньої прози обирає також жінку із середніх соціальних верств, хоча в її творчій інтерпретації долі цієї жінки соціальні аспекти набагато згладженіші, а часто і взагалі відсутні. Героїні Ірини Вільде, як і Ольги Кобилянської, наділені багатим внутрішнім життям і розвиненим почуттям особистої гідності. Це переважно чутливі й горді натури, у внутрішньому світі котрих виразно впізнавані риси характеру і світогляду самих авторок. Однак якщо для Дарії Віконської характерне наближення до творчої манери Кобилянської саме кризь призму стилю віденської сецесії, меланхолійності та еротизму, естетизму, культу краси, пошуків “ідеальної комунікації” як заміщення кохання, то проза Ірини Вільде пов’язана органічніше з ідеями Кобилянської про самодостатність жінки як особистості. Тут “гендерна утопія” авторки “Царівни” була сприйнята не кризь призму сецесійного кітчу, вона знайшла продовження в акцентуванні

Іриною Вільде на сфері національного (хоча задля справедливості слід завважити поєднання індивідуалістичного пафосу з таким характерним для “меланхолійної жінки” Кобилянської елементом еротизму в новелах збірки “Химерне серце” та повістевому циклі). У цьому аспекті промовистим постає той факт, що після удостоєння в 1935 р. Ірини Вільде другою премією ТОПІЖу за збірку новел “Химерне серце” та повість “Метелики на шпильках” (саме за відсутність тут виразної націоналістичної – і релігійної – ангажованості), обурений М.Гнатишак назвав її твори “мистецьки оформленою еротичною порожнечою”. Для літературного оглядача “Дзвонів”, що сповідував концепцію “ідейно-етичного естетизму на основі християнських ідеалів” (М.Ільницький), неангажованість і легкий флер еротизму творів письменниці, їх “модерний стиль” сприймалися як “доза отруї, вроді нікотини” [3, 14]. Присуд журі викликав обурення й у “Вісника”, а сама Ірина Вільде в інтерв’ю газеті “Назустріч” (1936. – №3) зняковіло пояснювала, що весь “erotизм” її героїнь – то “неспокій і очікування чогось нового”, незвичайного від життя” [8, 85], що ж до закидів стосовно відсутності державницьких проблем, зауважила: “Вважаю, що ці справи заважні й засвяті, щоб писати про них як-будь. Боюся, що перо мое ще замало вироблене й загартоване на них”. Однак проблеми, так чи інакше пов’язані з національною ідентичністю, у цій прозі таки є.

У своїх ранніх творах Ірина Вільде створила неповторний образний світ, який відбив не так конфлікти епохи, як довічні проблеми екзистенції людини (щастя, толерантність у міжлюдських стосунках, гармонія подружнього життя, туга за прекрасним). У переважній більшості її ранніх творів порушується проблема жіночого щастя, становлення жінки як особистості. До цієї проблеми молода письменниця зверталася й у публіцистиці (“За природне право жінки”, “Ми й наші хлопці”, “Чи “ова” – це титул?”, “Шлях до щастя в домі” та ін.). А в рефераті “Особиста й родинна мораль жінки як підстава громадянської моралі”, прочитаному на Українському Жіночому Конгресі 23–27 червня 1937 р. у Станіславі, Ірина Вільде обстоює тезу, що цілком пояснює її власне розуміння цієї проблеми: “Через родину до могутності нації” [8, 44]. Проблеми щастя жінки, становленню її як повноцінної суспільної одиниці, взаєминам батьків і дітей присвячені передусім такі новели й оповідання: “Марічка”, “Дух часу”, “Щастя”, “Маленька господиня великого дому”, “Пуста жінка”, “Одного весняного вечора”, “Лист”, “Наші батьки розійшлися”. Ці короткі, без “штудерності” в сюжетах новели підтверджують власне авторське бачення покликання жінки: жінка мусить насамперед виплекати в собі “людину”, дорости до справжнього щастя, а не вдовольнятись його міщанськими декораціями, підготувати себе до великої місії – плекати особистості у своїх дітях.

Проблему збереження національної гідності розкрито в новелах “Не можу”, “Годі”, “Врятований”, “Чорна рада”, “Рішальна розмова” (два останні твори – фрагменти з опублікованої пізніше повісті “Метелики на шпильках”), повістях “Метелики на шпильках”, “Б’є восьма”, “Повнолітні діти”. “Врятований” від шлюбу з чужинкою – пихатою румункою Рамоною – персонаж однойменної новели Микола, палко закоханий у красуню, прозріває після її егоїстичного вчинку (Рамона заборонила власній матері навіть думати про перспективу її переїзду до доньки): “Миколі... раптом видалось якимсь смішним непорозумінням, що він стоїть оце напроти чужої жінки й торгується за куток у серці жінки без серця для її мами” [2, 102]. А коли вже був далеко від Ясс, у домівці своєї мами, із ніжністю дивився на спрацьовані мамині руки, і “здалося йому, що тільки чудом уникнув смерті в катастрофі”.

Героїня повістєвого циклу – гімназистка Дарка Попович – бунтує проти рабської покори перед румунами, проти насильницької політики румунізації єдиної в Чернівцях української гімназії. Образ Дарки багато в чому автобіографічний, суголосний ідеалам самої Ірини Вільде періоду її юності. В уста своєї героїні авторка вкладає запальну промову, нехай і не позбавлену ще дитячого

максималізму: “Бо ми загалом не повинні зживатися з румунами... чи це буде на спортивній площадці, чи навіть на забавах. Наші дівчата не повинні ходити з румунами, а хлопці з румунками, бо привикаємо до їх мови” (Рішальна розмова // *Csim* молоді. – 1937. – №2. – С.7). Нехай запальна Дарка, будучи дитиною, не зробила узагальнення, та воно прочитується так актуально і сьогодні: а потім, зрештою, починаємо розмовляти їхньою мовою, починаємо затрачувати гостре відчуття своєї самості, люб'язно поступатись усім і всюди...

Напередодні приїзду до Чернівців румунського міністра Дарка агітує гімназистів відмовитись від привітальних урочистостей на його честь. Вона не обмежується лише словесним протестом: ламає деревце, посаджене з нагоди цих відвідин. Слова, сказані Даркою Попович про румунських шовіністів, рівноцінно стосувалися й шовіністів польських та російських.

Як бачимо, рання проза Ірини Вільде ставить проблеми національної самості. Однак згадана нами дискусія засвідчила, що в західноукраїнським літературнім розвої наступив благодатний період для експериментів і пошуків, торування нових шляхів, про які говорив С.Гординський: “Можна бути націоналістом, але знати теж категорії всесвітнього мистецтва й прагнути підняти на той рівень своє рідне”, – адже письменник не може “виправдовуватися шляхетністю своїх ідей, коли його творам бракуватиме краси” [4, 155]. Проза Ірини Вільде 1930-х років саме й поєднала шляхетність ідей із пошуками краси. Письменниця, що виховалась на прозі О.Кобилянської, вважала її своїм кумиром, намагалася в новій суспільно-політичній ситуації та за нових вимог, що їх ставило життя до мистецтва слова, продовжити осмислення порушеної її літературною вчителькою проблеми зв'язку модерної нації з культуротворчою функцією жінки.

Як бачимо, у літературному дискурсі міжвоєнного двадцятиліття культ меланхолійної краси та творчість її жриці – Ольги Кобилянської – поступаються новому ідеалові краси. Твори письменниці ще публікуються, вона посідає власне авторитетне місце в літературному процесі, має своїх шанувальниць серед жіночої автури, котрі намагаються продовжити творений в українським культурнім просторі О.Кобилянською “міт аполлонівської жінки”, як у випадку творчості Дарії Віконської, або ж осмислювати поставлені нею проблеми кризь призму “літературного імперіалізму”, як це намагалася робити Ірина Вільде.

Однак “витання над водами Гангесу” (О.Луцький) у пошуках краси в добі, “жорстокої, як вовчиця”, не відповідало вимогам часу. Обличчя літератури набувало виразно маскулінного характеру – адже жіноче, фемінне, пов'язувалося із колоніальною улеглистю. Тому меланхолійна мрійливість дискурсу літератури батьків мала бути поборена естетикою чину: “*Ver sacrum*” звільняла дорогу “імператорам залізних строф”.

Порушена тут проблема, звичайно, не вичерпується в запропонованій статті, вона має перспективу в дослідженні цілісної картини розвитку західноукраїнської прози міжвоєнного двадцятиліття.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. *Віконська Дарія*. Райська яблінка. – Львів, 1931. – 89 с.
2. *Вільде Ірина*. Незбагненне серце / Упоряд., вступ. стаття і прим. М.Вальо. – Львів, 1990. – 255 с.
3. *Гнатюшак М.* Наші лауреати // *Дзвони*. – 1936. – Ч.12. – С.47.
4. *Гординський С.* Комплекс оселедця // *Ми*. – 1935. – №4. – С.155.
5. *Гундорова Т.* *Femina melancholica*: Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської”. – К., 2002. – 271 с.
6. *Гундорова Т.* Модернізм: сексційний кітч / Кітч і Література. Травестії. – К., 2008. – С.150-165.
7. *Донцов Д.* Сансара // *Літературно-науковий вісник*. – 1928. – Р. XXVII. – Т. ХCV. – Кн. 2. – С.150, 154.
8. *Мафтин Н.* Мала проза Ірини Вільде: неповторність індивідуального голосу. – Івано-Франківськ, 1998. – 116 с.
9. *Мафтин Н.* Новатори конструкції й новатори нарації: “Дванадцятка” та інші / Західноукраїнська та еміграційна проза 20-30-х років ХХ століття: Парадигма реконквісти. – Івано-Франківськ, 2008.
10. *Поліщук Я.* Сексія в поезії “Молодої Музи” // *Література як геокультурний проект*. – К., 2008. – С. 189-204.
11. *Сокровенне*: Антологія західноукраїнської малої прози 20-30-х років ХХ століття / Упоряд. і вступ. стаття Л.Табачин. – Івано-Франківськ, 2002. – 245 с.

М. Івано-Франківськ