



Ad fontes!

Леся Демська-Будзуляк

**ГЕНДЕРНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЖІНОЧИХ ТА ЧОЛОВІЧИХ
ОБРАЗІВ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ КІНЦЯ ХІХ –
ПОЧАТКУ ХХ СТ. (НОВЕЛІСТИКА, ДРАМАТУРГІЯ)**

Водночас зі зміною мистецької парадигми в українській літературі наприкінці ХІХ ст., зазнала змін і культурна інтерпретація статі у художніх текстах. Особливе зацікавлення викликає перехресне бачення образу, а саме – жінки за нових історичних умов у текстах письменників-чоловіків та образ чоловіка за тих самих історичних умов у текстах письменниць. Їхні реакції на події, спосіб мислення, виявлення індивідуального характеру викликають значний інтерес не лише з боку представників модерних напрямів, а й письменників традиційного на той час реалістичного методу. Особливість цього підходу полягає ще й у тому, що до того часу літератури, створеної жінками, а отже, жіночого погляду, якщо можна так сказати, практично не існувало. Тобто, чоловік як певний психологічно-умоглядний феномен не був об'єктом художнього дослідження з боку жінки.

Якщо зважити, що мистецтво перехідного періоду перейшло від опису психології героя до її розкриття, то цікаво подивитися, наскільки можливим і не тенденційним було таке розкриття психології як чоловіками-письменниками, так і жінками-письменницями. І тут, як не парадоксально, натрапляємо на низку схем та концепцій, які часто бувають стереотипними і досить тенденційно розкривають чоловічі та жіночі образи й лише за певними винятками намагаються по-новому осмислити місце протилежної статі в загальному культурно-соціальному просторі.

У Франка, наприклад, з'являється образ фатальної жінки, якій він дуже часто дає ім'я "Регіна" – у перекладі "Королева" ("Перехресні стежки", "Лель і Полель" та ін.). У Кобилянської жінка набирає цілком нехарактерних для української літератури того часу рис активно виявленої сексуальності ("Природа", "Меланхолійний вальс"). У Лесі Українки жінка – це вольова особистість ніцшеанського плану, поставлена на один щабель із чоловіком, а то й вище за нього ("Одержима", "Кассандра", "Йоганна – жінка Хусова" та ін.). Михайло Яцків наділяє її багатьма обличчями, подаючи сюрреалістичний жіночий образ ("Краса Лінди Гільмер"). У Дениса Лукіяновича жінка – це повноцінна особистість, яка страждає від статевої дискримінації ("Філістер", "З її щоденника"). Отож, хоч би які характеристики мав цей образ, незаперечним залишається одне – це нова жінка, жінка нового типу, яка сповідує інші, відмінні від національної традиції, цінності.

Зрештою, змінюються і стосунки між чоловіком та жінкою, а відтак і сприймання жінки чоловічою свідомістю. Із других ролей вона впевнено переміщується на перший план і стає повноправним партнером чоловіка із відчуттям власної ідентичності й свободою вибору. Це і Любов Гоцинська з "Блакитної троянди" Лесі Українки, і Регіна – "Лель і Полель" Івана Франка, і Настя – "На віру" Михайла Коцюбинського.

Слово і Час. 2005. №4

У процесі дослідження було опрацьовано кілька прозових та драматичних текстів. Певна річ, це був не увесь пласт художньої літератури того часу і не увесь творчий набуток згадуваних у статті письменників, що, своєю чергою, робить цю роботу дещо суб'єктивною і, цілком зрозуміло, неповною. Але навіть перший неупереджений погляд дав достатньо матеріалу для прискіпливого аналізу та для неочікуваних результатів, які дають змогу простежити загальні тенденції генези образів. Отже, досліджено було творчість як відомих письменників – Івана Франка, Лесі Українки, Михайла Коцюбинського, Ольги Кобилянської, Михайла Яцківа, Василя Стефаника, Богдана Лепкого, так і менш відомих – Христі Алчевської, Григорія Цеглинського, Дениса Лукіяновича, Любові Яновської, Євгенії Ярошинської.

Перехідна доба в українській літературі була не окремим явищем того часу. Подібний перехід від однієї системи цінностей до іншої відбувався в науці, культурі, мистецтві, політиці і суспільних відносинах. Світоглядна криза позначалася буквально на всьому, а головню – на індивідуальній реляції людини зі світом. Людська свідомість часто неспроможна була досягнути цю нову реальність, яку відкрив для неї її ж таки розум. Схожа ситуація спостерігалась в епоху Відродження, коли в тодішніх текстах з'явилася маса божевільних героїв, неспроможних осмислити нову реальність, та водночас залишалися повноцінними представниками своєї культурної системи.

Ситуація ж, яка склалася наприкінці ХІХ ст., була глобальнішою. Люди не божеволіли, але вони перестали впізнавати такий досі добре знайомий, на їхню думку, світ. І водночас вони не могли відшукати в ньому свого звичного місця, відчуваючи власну непотрібність та відстороненість від загального руху. Заявити про самого себе стало онтологічною потребою кожної людини, яка жила в епоху філософії індивідуалізму. Важко однозначно сказати, яка ще епоха дала світові такий потужний вибух літературної творчості, включаючи публіцистику, щоденники й епістолярії, як вищезгадана нами перехідна доба. Іван Франко, говорячи про ХІХ ст., назвав його віком емансипації, зазначаючи: “На всіх полях духовного життя, в науці, літературі і техніці, ХІХ вік розбив усі традиційні шкаралущі, якими давніше опутаний був людський дух, розвіяв усі догми, починаючи від “Apostolicum”, “Friedentimen” (тобто “Життя Апостолів” і “Життя святих”. – *Л.Д.-Б.*), а кінчаючи на не менш догматичних *droits de l'homme* (правах людини. – *Л.Д.-Б.*) і на догматиці старого раціоналізму. Всюди положено широкий вільний шлях свобідній думці, безмірно інтенсивній праці одиниці, всюди дозволено їй виявляти весь засіб її сили, бистроумності, оригінальності і глибини”¹. Дія драми “На склоні віку” відбувається в першу новорічну ніч нового століття, коли троє друзів намагаються осмислити, що дало людству ХІХ ст. Цей текст цікавий саме тим, що за відсутності не лише сюжету, а й художньої довершеності, він цінний передусім світоглядно. Адже драма І.Франка – це виклад роздумів автора про низку глобальних проблем, зокрема, і про проблему жіночої емансипації.

Ці роздуми можна назвати цілком характерними для Франка, письменника, у якого найпоширеніший художній тип жінки – жінка фатальна. Згадаймо хоча б такі його твори, як “Перехресні стежки”, “Лель і Полель”, “Батьківщина”, “Для домашнього огнища”. Щоправда, існує в нього ще й інший тип жінок, але це переважно досить безликі соціальні жертви – “Маніпулянтка”, цикл Бориславських

¹ *Франко І.* На склоні віку // Українська драматургія другої половини ХІХ – початку ХХ століття. – К., 1990. – С. 207.

оповідань, “Петрії і Довбущуки” тощо. Так-от, у згадуваній нами драмі “На склоні віку” роздуми про жіночу емансипацію він вкладає в уста вже немолодої, самотньої жінки, проте оцінює її виключно з чоловічого погляду: “Тільки той жіночий сепаратизм (унезалежнення від чоловіка. — *Л.Д.-Б.*), до якого доходить змагання сучасних інтелігентних жінок, видається мені явищем ненормальним і для справи поступу зовсім не позитивним. В мужчині і жінці сотворила природа не дві раси, не дві окремі нації, а дві часті одної цілості. От тим-то змагання винайти для жінок якусь самостійність, якусь стежку окрему від мужчин, — глупе і неприродне. Те, що ми бачили в XIX віці, повинно вести нас зовсім у протилежний бік: треба вчити жінок і мужчин спільного життя, спільної праці, товаришування і співділання й поза сферою полових відносин”². Закінчуючи свою драму, письменник не встиг уточнити, на яких засадах бачиться йому це спільне життя. Зрештою, жінка цього твору для нього не виняткова. Вона логічно продовжує лінію жінок-жертв, для яких нові часи бачаться як втрата жіночої ідентичності.

До речі, емансипація робить із жінки жертву не лише в Івана Франка. Хоч як це парадоксально, а схожого погляду дотримувалася й Христя Алчевська. В її текстах емансипація схожа на якусь ілюзію, про яку краще не знати, бо станеш нещасним. Тут варто згадати невелике оповідання письменниці “Одірвана гілка”. Суть оповідання полягає в тому, що дівчина з бідної родини їде вчитися до Відня на лікарку. Однак за браком грошей вона спершу змушена працювати, потім хворіє і стає жебрачкою десь аж на курорті у Швейцарії. Увесь текст перейнятий надмірною тугою за рідним домом і жалем, що вона змушена була його покинути, шукаючи щасливішої долі десь далеко: “Тричі нещасливий той край, де немає правди, а лише — влада, де жінка — безправна й не знаходить собі жодного місця в житті...”³. Хоча ця трагедія дещо відмінна від Франкової — тут жінка гине від усвідомлення неможливості реалізувати той шанс, який існує десь інде для інших. Жінки Алчевської часто начебто перебувають у тунелях і бачать попереду те світло, дійти до якого їм не судилося. Сама емансипація виступає як трагічна необхідність задля існування “жінки без засобів”.

Зовсім інакше поставився до проблеми жіночої індивідуалізації Григорій Цеглинський. У драмі “Торгівля жемчугами” він пропонує свій варіант нової жінки — освіченої, розумної, інтелігентної, для якої всі ці якості, взяті разом, варті справжнього маєтку. Вона не вважає себе жертвою нових часів. Перед її внутрішнім зором відкриваються цілковито інші перспективи: “Ми (тобто жінки. — *Л.Д.-Б.*) не будемо, як дотепер, лиш няньками та куховарками наших панів (тобто чоловіків. — *Л.Д.-Б.*), а рівноправним членом в родині і суспільності, заповідливими хазяйкама, розумними матерями, дійсними сподвижницями всякого громадського і народного труду, — одним словом, станемо тим оживляючим живчиком у всім — родині, суспільності, народі”⁴. Упродовж усього тексту авторські симпатії на боці Ольги — героїні-емансипантки. Більше того, коли читаєш цю драму, складається враження, що вона була написана саме задля цієї прокламації жіночих прав та жіночої рівності. Його героїня, в духовному плані, помітно вивищується над іншими персонажами твору, за винятком закоханого в неї Леоніда, який передусім цінує в ній саме її позицію як жінки у новому часі.

² Там само. — С. 211.

³ Алчевська Х. Одірвана гілка // Алчевська Х. Твори. — К., 1990. — С. 339.

⁴ Цеглинський Г. Торгівля жемчугами // Українська драматургія другої половини XIX — початку XX століття. — К., 1990. — С. 109.

Симпатії автора сягають так далеко, що у фіналі драми він фактично видає Ольгу заміж, єдину серед усіх інших жінок у тексті, які більше, ніж вона, прагнули одруження. Непростий вибір способу буття його героїні увінчується нагородою у вигляді щасливих сімейних перспектив із гідним її чоловіком (за чоловічим трактуванням автора).

Драма “Торгівля жемчугами” неоднозначна. За жанром вона скидається на побутову комедію, за ідейним пафосом — на справжню драму, де жінка уподібнюється до товару, ціна на який постійно змінюється, а за своєю суттю — на маніфест жіночого руху. Проте цікавий той факт, що автор тексту чоловік, який, на відміну від значного кола письменників того часу, зумів поглянути на проблему жіночої емансипації очима жінки — не жертви нових часів, а жінки, що усвідомлює власні перспективи і власну сутнісну цінність.

У двох вищезгаданих “чоловічих” текстах ідеться передусім про інтерпретацію соціальних прав жінки. Проте обидва письменники-драматурги у згаданих драматичних творах цілком уникнули певного художнього аналізу психології своїх героїнь. Це сталося почасти з двох причин: перша — це не було головною метою їхнього задуму, друга — їхні жінки, за своєю суттю, залишаються традиційно патріархальними, для них головна проблема все ж таки вижити — з чоловіком чи без нього. Їхня психологія мало чим відрізняється від психології героїнь текстів, написаних на початку чи протягом ХІХ ст. Вони багато в чому однозначні, запропоновані характери цілісні і вже наперед визначені. Здається, що кожен їхній наступний крок цілком можна передбачити.

Значно більшого досягнув у своїх художніх студіях жіночої психіки Василь Стефаник. Він зумів запропонувати тогочасній літературі не бачений досі жіночий, та й, зрештою, і чоловічий характер. У новелі “Гріх” жінка, дочекавшись чоловіка з війни, вирішує піти з дому, залишивши його та їхню доньку, щоб виховувати свою позашлюбну дитину і не ганьбити чоловіка. Це парадоксальний вчинок як для жінки, так і для матері. У Стефаниковій героїні проявляється такий сильний моральний імператив, що напрошується асоціація із надлюдиною Ніцше. У такий спосіб вона вирішує спокутувати свій гріх перед класичною патріархальною мораллю. Прикметно, що протягом усієї новели все вирішує лише вона, не зважаючи ні на що й ні на кого. Перше таке вольове рішення полягало в тому, що вона зважилась народити цю дитину, друге — добровільно піти із сім’ї, не зважаючи на благання чоловіка та старшої доньки. Не викликає жодного сумніву, що обидва вчинки можливі лише для сформованої вольової людини. Героїня цілком незалежна, її не лякає перспектива самотності, як жінки і як годувальниці дитини. Вона й на мить не відчуває себе жертвою обставин чи традиції. Вона не лише здатна здійснювати вибір, а й спроможна нести за нього відповідальність.

Зображений Стефаником жіночий характер, або, можна сказати, жіноча психологія, справді не зовсім типова для тогочасної української жінки. Більше того, напрошується висновок, що це, радше, чоловіча психіка, оскільки важко уявити собі матір, яка без жодних докорів сумління залишає одну дитину заради іншої. Отож, письменник подає нам новий тип жінки, обминаючи при цьому питання, наскільки цей тип жіночий? До речі, ця новела має ще один парадокс. Чоловік цієї жінки, вихований у традиційній патріархальній культурі, не заперечує проти дитини-байстрюка. Навпаки, він згоден прийняти її як свою. Отже, ми зустрічаємо в цьому тексті ще й зовсім інший тип чоловічого світогляду, де гуманізм переважає родові табу та стереотипи.

Більш реалістично розкрити жіночу психологію, на нашу думку, вдалося Б.Лепкому. В образах із сільського життя, створених, до речі, цілком у руслі

класичної реалістичної традиції, письменник показав своїх героїнь як людей, які часто не хочуть і не можуть миритися з тим, що нав'язувало їм суспільство передусім як жінкам. У його текстах простежується цікавий симбіоз класичного реалізму та модної на той час філософії індивідуалізму. Героїня новели “Настя” воліє накласти на себе руки, ніж жити з чоловіком, якого вона не любить. При цьому у творі немає жодного натяку на якісь романтичні настрої. Більше того, героїня новели не може змиритися з життям так, як колись змиралася її мати. Неможливість наруги над індивідуальним “я” переважає в Насті покору суспільній, а отже – колективній традиції. Героїня не може досягнути розумом, в ім'я чого вона повинна жертвувати власною душею і тілом. Для неї, на жаль, немає іншого виходу, крім самогубства, бо за церковною присягою вона не може бути з тим, кого любить, і водночас не може жити у батьків, які повністю підкоряються суспільно-родовим принципам.

Хоча Лепкого часто вважають митцем на роздоріжжі поміж “традиційним” і “модерним”, він був одним із перших письменників-чоловіків, кому вдалося так дохідливо, хоча й не високохудожніми засобами, передати внутрішній світ жінки, розщеплений поміж власним “я” та загальною традицією. Такий тип жінки спостерігаємо в багатьох його творах, і скрізь, наскільки це дозволяють обставини, героїні намагаються протистояти загальному примусу, рятуючи власну душу від морального гвалту. Лепкий виявився визначним і, на жаль, недооціненим реалістом, який, видимо співчуваючи жінкам, у тодішніх реальних обставинах часто не бачив для них іншого виходу, ніж у смерті. Проте смерть жінок у художньому світі письменника, як це не парадоксально, робить їх щасливими, бо несе визволення від реального світу. У смерті його жінка знаходить значно більше місця, ніж за життя. Письменник, один з досить небагатьох одвертих прибічників нового мистецтва, зумів так яскраво втілити на художньому рівні тезу Ніцше про “здобуття індивідуальної свободи через смерть”.

Цілковито інакше інтерпретується образ жінки у Михайла Яцкова. Хоча, аналізуючи більшість його текстів, можемо дійти висновку, що зображено не так реальну жінку, як жінку-символ, жінку-ідею. Це – “Доля молоденької музи”, “Краса Гільди Меєр”, “Афродіта Кносська” та інші твори, в яких жінки уособлюють вищу ідею Краси. Краси часто непізнаної і незрозумілої. Краси, що межує зі стихією, як це бачимо в новелі “Краса Гільди Меєр”, де надзвичайно вродлива жінка хворіє на епілепсію. Жінки Яцкова часто проходять або над життям (“Афродіта Кносська”) або повз життя; опускаючись у найглибші прірви, залишаються чистими (“Що ж робити?..”). Часто його жінки виступають символами іншого світу, і часто – чужого для чоловіків (“Красуня”). У творах Яцкова багато також фізично уражених жінок – постатей, які до нього рідко зображувались у художній літературі. Новели, присвячені таким героїням, нагадують старогрецькі трагедії, але значно страшніші – у них немає і не може бути катарсису. Осліпла мати, що божеволіє від самої думки, що не побачить уже краси своїх дітей, німа жінка, від якої, дізнаючись про її ваду, відвертаються чоловіки, – тексти і образи, які сміливо можна поставити поряд із образами трагедій Шекспіра. Водночас слід зазначити, що йдеться лише про ті тексти, де письменницька увага сконцентрована саме на жінці, на її світі, а не на певних життєвих колізіях, де жінки виступають лише як учасники подій.

Підсумовуючи в загальних рисах образ жінки в “чоловічих” текстах кінця ХІХ – початку ХХ ст., можна зробити висновок, що, попри більші чи менші намагання,

він залишився далеко не повним. Національна літературна традиція, зокрема, представлена чоловіками, надто довго обминала жінку, щоб, врешті-решт, зіткнувшись з нею, з першого погляду впізнати її. Жінка, як певний універсум, практично не виступала об'єктом художнього дослідження. Звідси й деяка стереотипність, тенденційність, схематизм, нерозуміння логіки її думок та вчинків. Майже постійно стикаємося або з жалем до жінки, як до істоти нижчої й “нерозумної”, або з певним обоженням, як істоти вищої і до кінця не пізнаваної. Всебічне сприйняття образу жінки як людини практично відсутнє.

Відлунням цієї ситуації постають образи чоловіків у “жіночих” текстах, де основний закид на адресу чоловіків стосується їхнього нерозуміння жінок та несприйняття їх як рівних собі людей не лише з проблемами, пов'язаними з їхньою статтю, а й проблемами загальнолюдськими. Чоловічі образи в “жіночих” текстах того часу можна умовно поділити на дві основні групи – чоловіки, “здрібнілі” у своїх думках та вчинках щодо жінок, залежні від соціальних обставин і тому варті осуду; і чоловіки, які, піднявшись над тими обставинами, розуміють і цінують жінку, й саме тому варті захоплення. Проте, як у “чоловічих”, так і в “жіночих” текстах, – немає однакового сприйняття протилежної статі. І ті й ті залишаються суб'єктивними у своїх відмінних гендерних світоглядах. І там, і там існують або приниження, або завищення образу одне одного.

Однак маємо й певні винятки. В оповіданні Євгенії Ярошинської “Женячка на виплату” бачимо щире співчуття авторки до чоловіка, який змушений був брати гроші від багатих людей на оплату свого навчання, зобов'язавшись одружитися з їхньою донькою. Тобто, письменниця безапеляційно приймає ту соціальну схему, яку нав'язав багатьом чоловікам новий час, і яку, зрештою, прийняли вони самі, – це можна назвати соціальним альфонсизмом, – досягнення кар'єри коштом жінки. Письменниця співчуває героєві, ні на мить не піддаючи аналізу морального боку його вчинку, засуджуючи лише дівчину, яка легко погодилася на такий вчинок. Авторка не обтяжує себе навіть спробою хоча б побіжно розкрити внутрішній світ героя й героїні, щоб показати, що, насправді, вони виявилися вартими одне одного.

Загалом у Є. Ярошинської простежується досить-таки оригінальна інтерпретація образів чоловіків. Наприклад, в оповіданні “Золоте серце” зображено два чоловічі типи – одвертого негідника і начебто його антагоніста – позитивного героя. Однак цей так званий позитивний герой, замість рятувати кохану дівчину від одруження її з негідником, дає їй одну досить сумнівну з морального погляду пораду. Завдяки певному ходу подій, дівчині не доводиться нею скористатися, а згодом, щасливо звільнившись від небажаного нареченого, вона одружується з позитивним героєм. Упродовж усього тексту виразно впадає у вічі неухильне оцінювання письменницею моральних позицій жіночих образів твору і якась цілковита моральна байдужість щодо вчинків чоловіків. Те, що для жінки, на її думку, неприйнятне, для чоловіка – очевидне й цілком зрозуміле (додамо: з позиції історичної традиції).

Та водночас, коли Ярошинська все ще залишається в межах традиційного підходу до інтерпретації чоловічих образів, інша письменниця того часу – Любов Яновська дає доти ще не знаний в українській літературі портрет чоловіка “нового часу”. Її оповідання “Ідеальний батько” буквально шокує цинічною відвертістю чоловічого образу. Заможний, високоосвічений, шляхетного походження чоловік через спадкову епілепсію досить довго боїться стати батьком. Він довго до

цього готується і, зрештою, стає, однак перед тим читає усю необхідну літературу, намагається опанувати усі можливі засоби, щоб уникнути цієї трагедії у власних нащадках, а якщо й зіткнутися з нею, то в усеозброєнні, щоб дитина якомога менше страждала. Проте водночас він, виявляється, має кількох незаконно народжених дітей, доля яких його абсолютно не цікавить: він, зрештою, не має їх за людей. І ці діти живуть і страждають поруч нього, проте “ідеальний батько”, який тремтить над одним своїм законним сином, воліє не знати про існування інших, воліє не бачити смерті одного з них, хоча це й відбувається на його подвір’ї.

Такий типаж — освічений інтелектуал нового часу й одвертий цинік — досить типовий для творчості Яновської. Її чоловіки, з одного боку, адепти й апологети нових ідей, із другого — люди без серця, для яких ці ідеї — то модна декорація, зручна формула для виправдання власних негідних учинків. Парадокс, мабуть, полягає в тому, що надалі такий чоловічий тип “не прижився” у “жіночих” текстах. Більше того, використовуючи чоловічі типи як об’єкти літературної творчості, жінки-письменниці, навіть прихильниці модернізму, акцентували свою увагу передусім на психології та фізіології, а моральний бік образу часто залишався поза увагою, так, начебто для чоловіків, із жіночого погляду, подвійна мораль — то звична і зрозуміла річ, така, що її дано апіорі і вона не піддається корекції.

Однак психологію чоловічих образів найбільш вдало, на нашу думку, розкрито Кобилянською. Саме в її новелістиці досить виразно простежується відсутність комунікативного поля між чоловічим і жіночим світом (“Природа”, “Некультурна”). До речі, перший такий приклад в українській літературі зустрічаємо у драматичній поемі Лесі Українки “Одержима”: чоловік і жінка говорять одними словами про різні речі, не розуміючи одне одного. Свідомо залишаючи поза увагою такі епічні твори О.Кобилянської, як “Царівна”, “Меланхолійний вальс”, “Земля”, звертаємося лише до новел.

Одна з особливостей текстів письменниці полягає в тому, що жіночі образи вона розкриває через чоловічі, часто протиставляючи їх одне одному. Під цим кутом зору особливу увагу привертає новела “Він і Вона”, написана у формі внутрішніх монологів чоловіка й жінки. Упродовж усього тексту ми стаємо свідками психологічного зближення двох героїв. Письменниця поступово, шар за шаром, знімає з них їхні інтелект, освіту, переконання, стереотипи, — залишаючи перед нашим зором психологічно неприкритих чоловіка й жінку, котрі жадають одне одного; неодмінна умова цього жадання — це передусім бажання зрозуміти одне одного, осягнути спосіб мислення і хід думок протилежної статі. Апогеєм їхнього психологічного зближення стає фраза “Ми вже добре знали всі наші думки”, причому в самому тексті письменниця подає цю фразу курсивом, наголошуючи на її важливості.

Цю новелу без перебільшення можна назвати психологічною студією. Сама Кобилянська, як авторка, залишається поза контекстом, даючи лише психологічні роздуми героїв, без додаткового авторського підтексту. І герой і героїня вийшли дещо ідеалізованими. Адже вектор твору був спрямований від першого взаємного негативного враження героїв до поступового розкриття їхніх лише позитивних рис. Внаслідок цього ідеальний, розумний чоловік знайшов ідеальну, в міру емансиповану жінку. Звідси й певне відчуття штучності обох образів, певної запрограмованості.

На завершення побіжного аналізу створених у перехідну добу жіночих образів у текстах письменників-чоловіків та чоловічих образів у текстах письменниць-жінок варто зупинитися на “Тінях забутих предків” М. Коцюбинського та на “Лісовій пісні” Лесі Українки. Якщо попередні аналізовані нами тексти стосувалися соціального та психологічного розкриття образу жінки й чоловіка, виходячи в основному з позицій модних на той час філософії індивідуалізму та психоаналізу, то в цих творах слід наголосити на онтологічному аспекті, розглядаючи їх паралельно. Така паралель не випадкова. Ці твори аж надто близько стоять один до одного, зокрема в часі написання, ідеї та сюжеті; у світлі нашої теми вони виступають як певні антагоністи, протиставляючись одне одному й водночас взаємно доповнюючись. Обидва твори перебувають у тісному зв'язку з драмою Г. Гауптмана “Затоплений дзвін”, однак кожен з них пропонує власний варіант розгортання сюжету саме в онтологічному розрізі.

В обох текстах сюжет переплітається довкола поняття душі, а також її зв'язку із почуттям любові. Іван у “Тінях забутих предків” воліє втратити свою душу, слідує за коханою. Мавка ж із “Лісової пісні” дістає душу в нагороду за любов. За гуцульськими повір'ями, жінка доти не має душі, поки не народить дитини. Отже, ні Марічка, яка передчасно померла, ні бездітна Палагна не мали душі, лише серце. В онтологічній перспективі Іван і Марічка не могли зустрітися, бо одушевлений Іван мав зовсім інший шлях по той бік життя, ніж бездушна Марічка, що стала Мавкою. Лише самогубство Івана, а отже, добровільна відмова від душі, змогло їх зблизити по смерті. Марічка спокушає коханого добровільним вибором смерті, і той погоджується, знаючи, що його чекає. Але їх це не хвилює, любов вони дорівняли до душі. Отже, наче й формально втративши її, піднялися на ту висоту, на яку не мали змоги піднятися за життя. Любов замінила їм душу. Велич Івана у трактуванні письменника-чоловіка полягає в його добровільній жертвовності, яка являє собою добровільне приниження до рівня жінки. Так Коцюбинський закінчує текст там, де Гауптман кардинально повертає сюжет (повернення Майстра до сім'ї).

Зовсім інша схема в “Лісовій пісні”. Мавка, що спочатку не мала душі, як не Боже створіння, згодом, гідно пройшовши через любов і страждання, набуває її. А Лукаш, на відміну від Мавки (і, до речі, від Івана у “Тінях забутих предків”), не дорівнює свою душу до Любові, а так розмінює і роздрібнює її, що повністю втрачає і тому, зрештою, перетворюється на вовкулаку (пор. – смерть Майстра в “Затопленому дзвіні”). Однак Леся Українка видовжує сюжетну перспективу, ставлячи на перше місце жінку. І велич її жінки полягає передусім у тому, що вона відмовилася принизитися до рівня свого коханого, вибравши замість тіла-без-любові – душу, сповнену безсмертям любові. Фактично Мавка Лесі Українки та Іван Михайла Коцюбинського перебувають на одному духовному рівні, доповнюючи одне одного як типажі одного культурного поля.

Як уже зазначалося вище, це дослідження не може бути повним з огляду на глибину теми та на обсяг наявного матеріалу. Проте навіть ескізна спроба засвідчує, наскільки мало формально, але наскільки багато сутнісно трансформується інтерпретація жіночих та чоловічих образів в українській літературі перехідної доби, і стать письменника, незалежно від нашого бажання, відігравала в цьому процесі далеко не останню роль.