

Аліса Меншій

ОБРАЗИ «НОВИХ» ЖІНОК У НОВЕЛІСТИЦІ М. КОЦЮБИНСЬКОГО ТА М. МОГИЛЯНСЬКОГО

У статті запропоновано спробу осмислення образів «нових» жінок у новелістиці М. Коцюбинського та М. Могилянського. Встановлено, що поруч із традиційними для української літератури типами жінки-матері й покритки письменники створювали образи самодостатніх жінок, які прагнули реалізувати себе в усіх сферах життя, фатальних жінок, повій.

Ключові слова: «нова» жінка, новелістика, «школа» Коцюбинського, *"la femme fatale"*.

В українській класичній літературі XIX ст. соціально-психологічна роль жінки була досить обмеженою: гарна дочка, дружина, лагідна мати та поважна господиня. Проте на початку XX ст. митці, реагуючи на зміни, які відбулися в суспільному становищі жінки, поступово відходили від стереотипів попередньої епохи. Наприклад, у творчості В. Винниченка жінок можна поділити на три окремі групи: жінки-вамп, «нові» жінки та жінки-матері; в О. Кобилянської (за класифікацією Т. Гундорової) — жінка-товариш, самодостатня жінка, меланхолійна жінка [1, 138].

Естетика модерну з її посиленням психологічним заглибленням у різні психічні стани особистості та мотивації вчинків героїв виробила суттєво відмінну від традиціоналістської типологію жіночих образів. Актуальним стає жіночий персонаж, який з характеру жертви стає характером індивідуальності. Прикметно, що багато письменників того часу, зокрема М. Коцюбинський та представник його «школи» М. Могилянський, відобразили цю тенденцію художнього мислення і змодельовали відповідні жіночі типи. Репрезентуючи «нову» героїню, автори органічно пов'язують її образ із новою художньою манерою, позначеною суб'єктивізмом, психологізмом, ірраціональністю, камерністю.

Жіночі персонажі у творчості М. Коцюбинського незмінно привертати увагу дослідників його творчості (В. Агеєвої, І. Бестюк, О. Дроботун, Н. Калениченко, М. Костенка, Ю. Кузнецова, О. Нестерак, Я. Поліщука, Т. Саяпіної, Г. Сохань, К. Хаддад, О. Черненко та ін.). Проте такі аспекти артикульованої проблеми, як спроби соціальної самореалізації, проблеми жіночої зради, образ фатальної жінки та повії, потребують додаткового уточнення.

Літературну, наукову й публіцистичну спадщину М. Могилянського, замовчувану за радянських часів, фактично повернула в науковий обіг Н. Шумило. Сьогодні ми вже можемо говорити про поважний перелік досліджень доробку

митця. С. Кривенко всебічно проаналізував поезію, прозу та драматургію М. Могилянського. Історико-літературні й публіцистичні праці митця ґрунтовно вивчає дослідниця з Полтави О. Зелік. До романістики зверталися С. Журба, І. Куриленко, О. Лілік, О. Філатова, а новелістика привернула увагу І. Нечитайлюк. П'єси стали об'єктом аналізу знаного в Україні дослідника драматургії С. Хороба. Однак осмислення образу «нової» жінки залишилося поза увагою науковців.

Метою пропонованої статті є аналіз образів «нової» жінки у творчості М. Коцюбинського та М. Могилянського. Наукову новизну розвідки поглиблює той факт, що такі оповідання М. Могилянського, як «Діти» (поч. XX ст.), «De profundis» (1935), «Баронесса» (1935), вперше стали об'єктом літературознавчого аналізу.

Як зазначила К. Сізова, у творчості М. Коцюбинського наочно проявляється опозиція жіночих образів — жінки тілесної і жінки духовної, закладаються принципи побудови цих образів і прийоми їхнього зображення [16, 236–263]. Найбільш повне втілення опозиції двох жіночих образів знаходить в оповіданні «Сон» (1911). В описі Марти, дружини Антона, домінують гастрономічні й тваринні образи, тілесність та еротизм. Жінка, яку протагоніст вимріяв у сні, нагадує героїнь «Persona grata» (1907) та «Подарунок на іменини» (1912). Крім характерної міжпортретної деталі цих жінок, німби золотого волосся, їх об'єднує той факт, що вони живуть високими ідеалами і здатні на самопожертву. У дещо модифікованому вигляді образ незайомки повторюється в оповіданні «На острові» (1912). Таємнича дівчина-мрія, яку наратор зустрічає в Італії, набуває рис фатальної жінки.

Ідеальна жінка в повісті «Fata morgana» втілюється в образі Гафійки. Образи бджілки, звірятка, тугої пружини, повного колоса, колодязя, що створюють семантичне наповнення образу дівчини, підкреслюють життєву силу, зв'язок з природою, здорові сили народу. Водночас штрихово згадується золотиста барва, що є наскрізним

кольором жіночої духовності. Крім того, дівчина наполегливо бореться за власні ідеали, відмовляється від складеного матір'ю життєвого сценарію.

Аналізуючи новелістику М. Коцюбинського, ми не можемо стверджувати, що письменник кардинально пориває з попередньою мистецькою традицією осмислення жіночих образів. Його творча практика переконливо доводить, що творча манера митця поступово еволюціонувала від традиційного потрактування образів до модерного. Про це свідчить оповідання «Помстився» (1894), тональність якого відсилає до текстів М. Гоголя та Т. Шевченка. У цьому творі мотив спокушування Марії паном Гаєвським, безчестя та її поневірянь із байстрам на руках поданий у вигляді ретроспективи (розмова зубожілого пана-спокусника та його випадкового супутника, який виявився нареченим тієї дівчини), а тому постає своєрідною декорацією до основної дії. В оповіданні «Помстився» героїня виступає скоріше об'єктом дії. Центром твору є внутрішня боротьба Свирида між бажанням помститися та страхом перед гріхом убивства. Страх занепокоєння чужої душі перемагає, і герой ніби в нагороду отримує свою кохану Марію.

Майстра української новелістики приваблюють також інші типи: жінки сильні, діяльні, які самостійно вибудовують систему життєвих пріоритетів, наполегливо домагаються бажаного у сфері приватного й соціального. Проте жінки М. Коцюбинського й емоційно, і соціально пов'язані з чоловіками (батьками, братами, шлюбними чоловіками, коханцями, синами), і свій життєвий успіх / прорахунки чи негаразди пов'язують із реалізацією останніми власних прагнень та уподобань. Гашица («Пе коптьор», 1896), завагітнівши до шлюбу, відмовляється від ролі жертви і, попри сором, неславу і вагання, рішуче наполягає на одруженні. Інша героїня цього ж молдавського циклу Параскіца («Відьма», 1898), у першу чергу через внутрішню психологічну несвободу, яка виявляється у колізії між бажанням і неможливістю реалізації багатого внутрішнього потенціалу, фактично відмовляється від зовнішнього світу, втікає у світ болісних переживань. Дослідники традиційно зосереджуються на образі дівчини, однак у контексті запропонованої розмови звертає на себе увагу й образ її мачухи Маріци. У своєму образкові М. Коцюбинський протиставляє падчірку й мачуху, акцентує на негативних рисах останньої. Однак, на відміну від Параскіци, Маріцица намагається змінити своє життя. Вочевидь, ця молода й досить приваблива жінка мала власні причини вийти заміж за «плохого» Йона. У шлюбі вона не пізнала щастя, у тому числі й щастя материнства. Пристрасна жінка вступає у зв'язок із найкращим сільським парубком Тодорако. У своєму прагненні Маріцица

близька до Палагни («Тіні забутих предків», 1911) з її гедоністичною філософією «набутися».

Соціально активних жінок змальовує М. Коцюбинський в оповіданні «Посол від чорного царя» (1897). Саме вони, на відміну від чоловіків, були готові боронити від уявних зазіхань своїх дочок. Чоловічу роль годувальника й захисника родини змушена перебрати на себе Маланка з «Fata morgana» (1910). Чи не єдиним захисником свого скривдженого народу виступає сліпа Естерка («Він іде!», 1906). Соціальні питання, щоправда за допомогою пасьянсу, намагається вирішити й пані Констанція з оповідання «Дебют» (1909). На окрему розмову заслуговує образ «товариша Марії», жінки, яка брала активну участь у революційному русі, але потім зрадила колишні ідеали.

М. Коцюбинський актуалізує проблему емансипації татарських жінок. І якщо Емене («В путях шайтана», 1899) нехай ще з острахом, але прагне іншого, вільного життя, усвідомлює необхідність свободи, а Мір'єм («Під мінаретами», 1904) знаходить у собі сили підтримати коханого Рустема в його протистоянні традиційним нормам ісламського життя, то Фат'ма («На камені», 1902), борючись за щастя з коханим Алі, рішуче відкидає столітні традиції і пориває з осоружним чоловіком.

У своїх текстових масивах М. Коцюбинський вибудовує образи жінок, які намагаються себе зреалізувати і у професійній сфері, однак сфера особистого відіграє першочергову роль. На відміну від панни Ярини з казки «Хо» (1894), яка патетично розмірковує про бажання «присвятити життя своє для тих, що досі працювали на неї» [2, 175], Раїса Левицька («Лялечка», 1901) змушена працювати вчителькою. Тринадцять років виснажливої праці розвіяли рештки її ілюзій. І попри те, що «вона любила школу, любила свою роботу, при якій втрачала голос, хрипіла, надсаджувала груди і вела безперестанну війну зі школярами, їх батьками, попом і начальством» [3, 67], жінка усвідомлювала всю безбарвність та одноманітність свого життя. Підсвідомо прагнучи зреалізувати своє призначення бути люблячою дружиною і турботливою матір'ю, попри негативний попередній досвід, Раїса зближується з о. Василем та його родиною. Поступово героїня робить із коханого своєрідного ідола, оскільки, молячись Христу, фактично вона молиться о. Василю. У такому контексті стає зрозумілою реакція Раїси на припущення подруги, що вона просто закохалася у священика. Усвідомивши глибину підміни, Раїса «раптом одхитнулася од приятельки і тихо скрикнула, як ранений птах. Перед нею мигнула блискавка, а під ногами запалась земля. Глибока, морочлива, чорна безодня» [3, 89]. Її щире почуття враз трансформувалося у брудне та злочинне.

Через складні життєві обставини страждає й панна Олена з оповідання М. Могилянського «Щастя» (1919). Батько, відставний генерал, зі старечим егоїзмом змушує дівчину відмовитися від товариства, духовних запитів, особистого щастя, можливостей для самореалізації і перетворитися на служницю й доглядальницю. Проте навіть прагнучи бути коханою й дарувати свою любов, вона розірвала взаємини з ним і підлим вчителем. Усвідомлюючи безвихідь і безпорадність своєї життєвої ситуації, з «мертвим серцем» продовжувала донька клопотатися біля ліжка хворого батька і «здавалося їй, що тепер вона вже в труні і тільки десь високо, високо над нею буяє радісне життя, якого вона не зазнала і вже не знатиме ніколи! <...>. Мертва, зовсім мертва...» [12, 4].

М. Могилянський так само, як і М. Коцюбинський віддав данину традиційним підходам до потрактування жінки як дружини й матері в оповіданні «Діти». Пані Тося лише після знайомства з письменником і громадським діячем Сергієм Андрійченком усвідомила, що десять років перебувала у шлюбі з чоловіком, який не цінував її, не цікавився духовним життям. Прагнучи особистого щастя, після душевних мук і вагань, жінка пориває з осоружним чоловіком. Проте любов до дітей, турбота про їхнє майбуття, усвідомлення свого обов'язку перед ними не дозволяють безжурно насолоджуватися коханням. У душі жінки «все більш зростала непереможність свідомості, що не видержати їй життя без дітей! Або з моста в воду, або... або повернутись до дітей... Всього зречтись, живою лягти в домовину, трупом живим лишитись на світі, аби... аби коло дітей, чути їх голоси, бачити їх оченята...» (Тут і далі збережено мову, орфографію і пунктуацію М. Могилянського — А. М.) [8, 21]. Письменник залишає кінцівку відкритою, але останні речення оповідання: «Сподівались нового життя, вільного, світлого, людського! Двоє стомлених сердець почувало початок неминучого кінця...» [8, 23] — переконують у перемозі материнської любові.

В оповіданні «Баронесса» М. Могилянський звернувся до образу покритки. Народження від барона Шліпенбаха позашлюбної дитини (ні імені, ні статі дитини не вказано — А. М.), її перебування, а потім і смерть у притулку породили у свідомості колишньої служниці князів Оболенських Глафіри Аркадіївни (насправді Прокопівни — А. М.) Губіній «страстніе мечты о хорошей, “чистой” жизни» [7, 3]. Жінка швидко перейняла зовнішні прояви поведінки аристократії: «Вслед за переменной казавшегося Глашеньке неаристократическим отчества Прокофьевна на Аркадьевна — постепенно пришли и манерно-поджатые губы, и освежающие соли, убивающие скверные запахи, и аристократическая брезгливость ко всему нижестоящему, и разговоры о “людях нашего круга”,

все то, что своим комплексом в представлении Глашеньки образовывало из нее баронессу» [7, 3]. Навіть із загрозою опинитись у таборі жінка не відмовилася від свого «баронства». Випадкова зустріч із двоюрідним братом «наследственным алкоголиком, а ныне лучшим ударником» [7, 2], змушують Глафіру переосмислити свої життєві орієнтири: «бросила она свою обычную работу и, записавшись в бригаду, ушла работать на трассу. Теперь грудь ее украшает значек — “Строителя Белморстроя”, а то, как была баронессой, вспоминает она, как дурной сон» [7, 4]. На мистецьку вартість цього оповідання істотно вплинули явища мімікрії таланту митця, його прагнення перейняти естетику соцреалізму, бажання «вписатися» в літературний процес радянської доби.

Образ фатальної жінки, надзвичайно поширений у російській культурі початку ХХ ст., знайшов своєрідне втілення у прозописмі українських авторів. Так, проблема жіночого фаталізму оригінально реалізується в художньому типажі Франкової прози. Як переконливо довела Т. Муранець, тип фатальної жінки в І. Франка має свої особливості. Його «la femme fatale» — жінка у вишуканому або ж простому й елегантному вбранні, освічена, інтелігентна, яка легко може звабити чоловіка не лише чарівною зовнішністю, а й тонким розумом. Головний її поваб — це не розкішна жіночна краса, а зовнішня ефектність, індивідуальність стилю, власний шарм, відверта соціальна спрямованість на особу протилежної статі [14, 83]. На концепцію фатальної жінки як нового героя у творчості В. Винниченка вказує Я. Поліщук [15, 160]. Така героїня присутня у повістях О. Кобилянської («Царівна», 1895; «Земля», 1901; «Нюба», 1905). Попри незначні відмінності, героїні цих творів підпадають під матрицю фатальної жінки, яка є носієм сильнішого характеру й, відповідно, встановлює правила гри, які чоловіку залишається лише прийняти. Осмислення цього образу віднаходимо і в новелістиці М. Коцюбинського («На віру», 1891; «Поєдинок», 1902) та М. Могилянського («Стріл», 1912; «De profundis»; почасти — в оповіданні «Каторга. З страдницьких тіней минулого», 1924).

Навряд чи можна вважати Настю чи Олександру («На віру») фатальними жінками у традиційному розумінні, але в житті Гната вони відіграли трагічну роль. Олександра є уособленням жіночого. Пристрасна й енергійна вдача героїні потребувала якогось виходу: «Вона чула, що, oprіч робочої сили, єсть у ній ще щось, чому вона не знала ймення, але що поривалось до іншого, кращого життя, виливалось у пісні, жартах, дотепі...» [2, 82–83]. Після розлучення з Гнатом жінка намагається влаштувати власне життя, але, змінивши кілька чоловіків і не знайшовши спокою, вона починає пиячити. Кохання

Олександри, таке ж пристрасне й жагуче, розпорошене по чоловіках і шинках, зрештою призвело її до загибелі. Осмислюючи характер Насті, Л. Старицька-Черняхівська назвала її поверховою, величною в малому і маленькою у великому [17, 296]. Водночас А. Крушельницький зауважив, що пристрась, яка грає в її нервах, розпливається спокійно довкола неї, але ця пристрась настільки сильна, що героїня не зважає ні на що (ні на сльози матері, ні на страх перед гріхом) і наважується жити на віру з любим їй чоловіком [6, 202]. Але навряд чи кохання було для героїні основним чинником вибору чоловіка. Вона діє як мати, як берегиня роду й домашнього вогнища. Як зауважила К. Хаддад, Олександра з Настею є полюсами жіночого начала: активна, пристрасна жінка-коханка й лагідна, спокійна жінка-мати [19, 115]. Їхнє протиставлення не виключається наявністю об'єднуючого начала, а навпаки — вони конкурують і стають причиною життєвого краху Гната.

Своє бажання подовжити молодість пані Антоніна Цюпа («Поєдинок») реалізує на рівні подружньої зради, владно перетворивши вчителя своєї доньки на об'єкт сексуальних ігор. Жінка відверто маніпулювала і чоловіком, і коханцем, змусивши кожного з них виконувати її забаганки. Іван Піддубний помічав вади своєї коханки, «інститутські манери» немолодої жінки відверто драгували, її кохання мучило його, «хоч разом з тим лоскотало пуху. Він найбільше боявся стати смішним в її очах...» [3, 162]. У ситуації, що склалася, вчителя, на відміну від пані Антоніни, найбільше бентежить його учениця. «Нащо вони зробили свідком хатнього болю та ту чисту душу?..» [3, 163], — зауважив він.

Об'єктом маніпуляцій героїні оповідання «Стріл» стають відразу двоє чоловіків. Першою жертвою жінки став її шлюбний чоловік, який любив її «скаженим ревним коханням» [18, 442]. Про нього важко скласти цілісне уявлення, оскільки його майже не показано в дії, за винятком невдалої спроби попередити про небезпеку більш щасливого суперника. Однак відомо, що вона вийшла заміж «без любові, з якоїсь нервової примхи, випадкового капризу» [18, 442]. Страждаючи у шлюбі, жінка поєднує ролі і жертви, і ката: «...з недужою злістю драгувала звіра його ревності» [18, 442]. Водночас була переконана, що її зрада знищить чоловіка, а «через "труп" вона не переступить...» [18, 442].

З іншого боку йдеться про вкрай напружену й знервовану свідомість наратора, який намагається розірвати небезпечне коло епатажу, відвертої еротичної гри, яку вміло веде його подруга. Головним у житті протагоніста стає «почуття тремтіння вогких вуст». Багаторазове повторення цієї аутопсихічної подробиці протягом лапідарного оповідання стає лейтмотивом структури твору. Пристрасть приводить героя до стану

афекту, балансування на грані життя і смерті: «...я почав глузувати над питанням про життя і смерть... Що життя, що смерть? Ніби ми знаєм? Ось я — живий, а ось — один момент і, хочете, мене не буде...» [18, 444]. Це ілюструє й епізод гри з пістолетом: «Я став бавитись маленьким монтекристо з міцним боєм. <...> Але стріляти в мертву ціль мені наскучило, бажалось цілі ж и в о ї» (Розрядка М. Могилянського — А. М.) [18, 443]. Після загибелі чоловіка, за офіційною версією — через нещасний випадок, жінка жагуче віддається коханцеві. Проте цілком закономірно виникає сумнів у тому, чи здатні зупинитися дві екзальтовані й психічно невірноважені особистості, чи потребуватимуть нових жертв і ще більш болісних випробувань. У цьому переко­нує й останній монолог протагоніста: «...я вже не знаю, що міцніш — моє кохання чи моя ненависть, я вже не певний, що коли-небудь не задушу її в обіймах» [18, 444].

Образ Зої Львівни («De profundis») поєднує риси фатальної жінки, невтомного борця з режимом і безжалісного зрадника: «Мягкая женственность, нежность и непрерывное лирическое звучание, создававшие очарование исключительной обаятельности, непостижимым образом уживались в Зое Львовне с суровой, непреклонной революционностью, причем что касается революционных методов, тактики — она не только неизменно примыкала к крайним левым, но нередко выступала с инициативой безумно-отважных, дерзких предложений, претворяя их в решения организации, к которой принадлежала, неотразимым влиянием на товарищей своей обаятельности» [13, 1]. Озброєна флером чарівності та даром переконання, жінка вміло маніпулює цілою організацією досвідчених революціонерів. Щоб змусити товариша діяти в її інтересах, жінка вдається до найефективнішого засобу: «...Зое Львовне пришлось даже пустить в ход ослепляющую убедительность страстных обаятий, поцелуев и всей гаммы восторгов любви, приведших его к беззаговорочной сдаче победительнице» [13, 2]. Знищивши десятки товаришів по боротьбі й не викликавши жодних підозр, Зоя Львівна щасливо усамітнілася на віллі неподалік Парижа, і лише через зраду куратора з охоранки стало відомо про її справжню роль. Однак відверта цинічність молоді жінки вразила навіть «знаменитого разоблачителя сотрудников охраны и тайн тайной полиции». Мистецький рівень тексту значно знижує його відверто пропагандистська кінцівка: «...историческая Немезида воздала ей заслуженное полностью. После Октябрьской революции, еще сохраняя остатки бывлой красоты и женственной привлекательности, Зоя Львовна попала в Москве в руки ВЧК и была расстреляна» [13, 4].

Катерину Мороз з «Каторги...» М. Могилянського з образом фатальної жінки ріднить її

здатність впливати на чоловіків, кардинально змінювати їхню долю. Спочатку молода дружина «старого богатиря Мороза», а потім його вдова дарує свою любов Федорові Рудому. Його почуття настільки сильне, що навіть безпідставно звинувачений у підпалі маєтку графа Щирського закоханий чоловік «*волів краще безневинним піти на каторгу, ніж ославити перед людьми добре ім'я Катерини ...*» [9, 4]. Натомість жінка, знаючи, яке покарання чекає на її коханця, нічого не робить для того, щоб його врятувати.

На думку Я. Цимбал, образ повії в новій українській літературі нерозривно пов'язаний з образом міста, адже це, так би мовити, реалії передусім міського життя [20, 17]. Одним із перших творів цієї тематики дослідниця називає роман «Повія» (1886) Панаса Мирного і кваліфікує його як «*грунтовне соціальне дослідження у мистецькій формі долі звичайної дівчини-селянки, яка перетворюється на вуличну жінку*» [20, 17]. До художнього моделювання образу повії зверталися також Г. Хоткевич («Люблю жінчину», 1912–1913), М. Жук («Дора», 1907; «Вона», 1909), В. Леонтович («Старе й нове», 1898) О. Копиленко («Визволення», 1929), Г. Епик («Без ґрунту», 1928), Борис Тенета («Гармонія і свинушник», 1927), А. Любченко («Образ», 1927).

У своїй творчості М. Коцюбинський лише одного разу звернувся до художнього осмислення образу жінки, яка продає своє тіло. На відміну від М. Могилянського, життя якого було пов'язане переважно зі столицею імперії і для якого повія була одним із атрибутів життя мегаполісу, автор «Intermezzo», як мешканець провінційного міста, мав менше можливостей спостерігати це явище. Крім того, М. Коцюбинського, як рафінованого естета, не вельми приваблювали картини продажної любові. Однак образ повії, щоправда колишньої, Сусанни Зайчик, з'являється в оповіданні «Подарунок на іменини». Письменник залишає «за кадром» її попереднє життя, зосереджуючись на сьогоденні Сусанни — дружини, матері, господині. Про її перебування у публічному домі читач дізнається від її чоловіка, «окологородного надзирателя» Карпа Зайчика, який, розлучений неохайністю і безгосподарністю дружини, вигукує: «*Футути! Бардачні звички!*...» [4, 239]. Однак жінка, хоч і подумки, проте справедливо зауважує, що саме завдяки їй чоловік здобув пристойну посаду, вони спілкуються з поважними людьми, а син успішно навчається у гімназії. В образі Сусанни письменник, попри деяку іронічність, вдало поєднав риси люблячої матері, яка намагається приховати від сина своє минуле, жінки, яка, незважаючи на відсутність смаку, все ж прагне гарно виглядати, і яка страждає через неухильність та грубість чоловіка.

У нарисі М. Могилянського «Згуба» (1913) гедоністичний мотив життєвого задоволення, який контрастує у творі з темою зневіри, каяття,

безнадійного розпачу, дещо розходиться з суто плотськими потребами і структурований переважно категоріями чуттєво-естетського порядку: «*Яскравих барв, музики, квіток, кохання! Ось чого прагнула молода душа. Коли надворі холод і мряка, а дрібний дощ стукає у шибки, хотілось мати у хаті безліч квіток: розкішні троянди, ніжні конвалії і усі ті, аромат яких кружить голову... Хотілось прибрати свою хату м'якими килимами з фантастичними візерунками, що притлумлюють згуки кроків, старими гравюрами, що будять в душі спомини давноминулих віків*» [18, 449]. Героїня твору свідомо обрала свій фак, хоч могла «*працювати на тій прославленій ниві народній, себто лаятись з попом, навчати дітей грамоті, мати діло з хліборобами... і вмирати од нудоти в якомусь закутку ...*» [18, 449]. Звичний ритм чуттєвих насолод, «щастя, краси і радості» життя головної героїні твору раптово уривається. Світоглядна позиція «жити для себе» виявляється неефективною та нетривкою вже навіть після зневажливого ляпасу, якого вона отримала від юного клієнта-гімназиста.

Героїня оповідання М. Могилянського «Покута» (1916) веде активний пошук моральної опори, відчуває потребу висповідатися. Центром цього тексту є її складний внутрішній світ, потік несподіваних поворотів жіночої долі. Як зазначив С. Кривенко, психологія характеру героїні передається у творі традиційними для реалістичного письма діями та вчинками, які ведуть дівчину до «дна» [5, 80]. Привертає увагу парадоксальність почуттів: кипуча любов до матері не завадила жінці стати причиною її передчасної смерті; прагнучи гармонії в коханні, вона відмовляється від шлюбу, навіть знаючи, що матиме дитину. На цьому моменті варто зупинитися докладніше. В українській літературі переважно чоловіки поставали відступниками від моральних приписів, зокрема пов'язаних з появою на світ дитини та уявлень про шлюб. Теорію «вільного кохання» сповідували винниченкові герої — соціалісти Кривенко («Memento», 1909) та Стельмашенко («По-свій», 1913). У «Покуті» М. Могилянського чи не вперше «відступницею» є жінка. Пропозицію коханого вона розглядає як милостиню, подачку з його боку. Причиною її вчинку є розуміння шлюбу як вияву «міщанського щастя». Іншого досвіду вона не мала і була не готова його здобувати. Доволі непривабливою для неї виглядає роль «дружини-наложниці», як зізналася героїня: «*...моє кохання вимагало іншого, мої палкі поцілунки, моє молода пристрасть сполучались з мріями про легкі крила, на яких можна летіти до сонця...*» [10, 88]. А якщо зазірнути глибше, причиною відмови від шлюбу є дитячі психологічні травми, страх пережити негативний досвід подружнього життя батьків.

М. Могилянський не відмовляє своїй героїні у праві реалізувати головне покликання

жінки — покликання бути матір'ю. Усвідомлення відповідальності перед новим життям утримало її від самогубства після смерті матері і зречення брата. Однак смерть дворічної дитини змушує «підняти бунт, кинути виклик небу», а бажання помсти кидає героїню «на вулицю». Темні інстинкти ставлять її на поріг втрати «людського в людині» — живих почуттів. Проте героїня все-таки знаходить у собі сили перебороти руйнівне начало й «залишитися на рівні своїх духовних можливостей». Більше того, у ній прокидається непереможний потяг «вилізти з безодні на світ Божий» і «віддати свої сили на поміч гинущої людськості» [10, 90].

В оповіданні М. Могилянського «Ратовниця» (1916) фігура повії отримує особливого піднесення. Лицарський вчинок запалює шалену любов у душі повії Мані, яка вкладає у своє почуття «усю сентиментальність чулої вдачі», спонукає її до розриву з колишнім коханцем-злодієм. Напруження починає зростати, як тільки ставлення Мані до нового постояльца стало помітне злодійському окові. Внаслідок цього «синяки не сходили з її лиця», а до об'єкта дівочої пристрасі

в бандитському серці «...змостила кубло пекуча, смертельна ненависть...» [11, 51]. Несподіваний випад «злодія» ножем неминуче закінчився б загибеллю головного героя. Однак ціною власного життя Маня рятує життя коханому, в останню мить заступивши його собою від смертельного удару. Внутрішні переживання героя, викликані глибоким душевним потрясінням, надто важкі для його ліричної натури. Проте жертвний крок «ратовниці» виявився для нього цілющим: «Її жертвне кохання вчинило призначення всякого кохання — породити нове життя» [11, 52]. Її смерть стала життєдайною для передчасно змертвілої, а тепер врятованої душі протагоніста. Таким чином М. Могилянському вдалося розгледіти людське в повії, відкрити в ній людину.

Отже, у процесі аналізу образів «нових» жінок у новелістиці М. Коцюбинського та М. Могилянського встановлено, що поруч із традиційними для української літератури моделями жінки-матері й покритки, письменники моделювали образи жінок, які прагнули до самоствердження у сфері приватного й соціального, фатальних жінок, повій.

ДЖЕРЕЛА

1. Гундорова Т. *Femina Melancholica*: Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської / Т. Гундорова. — К. : Критика, 2002. — 272 с.
2. Коцюбинський М. Твори : в 7 т. / М. Коцюбинський. — К. : Наук. думка, 1973. — Т. 1 : Повісті, оповідання (1884–1897). — 408 с.
3. Коцюбинський М. Твори : в 7 т. / М. Коцюбинський. — К. : Наук. думка, 1974. — Т. 2 : Повісті, оповідання (1897–1908). — 383 с.
4. Коцюбинський М. Твори : в 7 т. / М. Коцюбинський. — К. : Наук. думка, 1974. — Т. 3 : Оповідання. Повісті (1908–1913). — 432 с.
5. Кривенко С. Творчість Михайла Могилянського у літературному контексті доби : дис. на здоб. наук. ступ. канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / С. Кривенко ; Нац. пед. ун-т ім. М.П. Драгоманова. — К., 2001. — 196 с.
6. Крушельницький А. Новини нашої літератури: М. Коцюбинський. В путях шайтана і інші оповідання / А. Крушельницький // Літературно-наук. вісник. — 1900. — Т. 9. — Кн. 3. — С. 201–206.
7. Могилянський М. Баронесса. Рассказ / М. Могилянський // ІР НБУВ. — Ф. 131. — Од. зб. 8. — 4 арк.
8. Могилянський М. Діти. Оповідання поч. XX ст. автограф з поправками в тексті / М. Могилянський // ІР НБУВ. — Ф. 1. — Од. зб. 14 449. — 23 арк.
9. Могилянський М. Каторга. З страдницьких тіней минулого / М. Могилянський // Селянське життя. — 1924. — № 3 — С. 4–5.
10. Могилянський М. Оповідання / М. Могилянський. — Петроград, 1916. — 96 с.
11. Могилянський М. Ратовниця / М. Могилянський // Український декамерон / упоряд. Р. Піхманець. — К. : Фірма «Довіра», 1993. — Кн. 1 : Дияволиця : Новели. Повість / післямова І. Денисюка. — С. 50–52.
12. Могилянський М. Щастя. Оповідання / М. Могилянський // Просвещение. — 1919. — № 8–9. — С. 2–4.
13. Могилянський М. De profundis. Рассказ / М. Могилянський // ІР НБУВ. — Ф. 131. — Од. зб. 7. — 4 арк.
14. Муранець Т. Портрет фатальної жінки у прозі Івана Франка / Т. Муранець // Вісник Львівського університету. — 2013. — Вип. 58. — С. 82–97. — (Серія «Філологічна»).
15. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму / Я. Поліщук. — Вид. 2-ге, доп. і перероб. — Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. — 392 с.

16. Сізова К. Людина у дзеркалі літератури: трансформація принципів портретування в українській прозі XIX — початку XX ст. / К. Сізова. — К. : Наша культура і наука, 2010. — 365 с.
17. Старицкая-Черняховская Л. М.М. Коцюбинский. Опыт критического очерка / Л. Старицкая-Черняховская // Киевская Старина. — 1906. — № 9. — С. 83–123; № 10. — С. 269–330.
18. Українська новелістика кінця XIX — початку XX ст. : Оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі) / упоряд. і прим. Є.К. Нахліка ; вступ. ст. І.О. Денисюка ; ред. Н.Л. Калениченко. — К. : Наук. думка, 1989. — 688 с.
19. Хаддад К.А. Екзистенційний дискурс у творчості Михайла Коцюбинського : дис. на здоб. наук. ступ. канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / К.А. Хаддад ; Харків. нац. ун-т ім. В.Н. Каразіна. — Харків, 2004. — 204 с.
20. Цимбал Я. Продажна жінка в урбаністичному світі української літератури (перша третина XX сторіччя) / Я. Цимбал // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених України. — К. : Ін-т літ. ім. Т. Шевченка НАН України, 2009. — Вип. 15. — С. 17–21.

Менший Алиса.

ОБРАЗЫ «НОВЫХ» ЖЕНЩИН В НОВЕЛЛИСТИКЕ М. КОЦЮБИНСКОГО И М. МОГИЛЯНСКОГО

В статье предпринята попытка интерпретации художественного осмысления образов «новых» женщин в новеллистике М. Коцюбинского и М. Могилянского. Установлено, что наряду с традиционными моделями женщины-матери и матери-одиночки писатели моделировали образы самодостаточных женщин, которые стремились реализоваться во всех сферах жизни, женщин роковых и гулящих.

Ключевые слова: «новая» женщина, новеллистика, «школа» М. Коцюбинского, “la femme fatale”.

Menshiy Alisa.

IMAGES OF “NEW” WOMEN IN M. KOTSIUBYNSKYI AND M. MOHYLIANSKYI’S SHORT NOVELS

The article makes an attempt to explore the images of the “new” women in M. Kotsubynskyi and M. Mohylianskyi’s short novels. It finds out that the writers turned to traditional images of mother and unwed mother as well as created the types of self-reliant women groaning for personal and social fulfillment, “les femmes fatale” and loose women.

Key words: “new” woman, short novels, M. Kotsubynskyi’s literary school, “la femme fatale”.