

## АМ-(ФІ / ФО)-БИЯ: ПОШУКИ САМОРЕПРЕЗЕНТАЦІЙНОГО ОБРАЗУ В ЖІНОЧОМУ СТИХІЙНОМУ ПИСЬМІ (НА МАТЕРІАЛІ ПОВІСТІ „ЦАРІВНА” ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ)

*Роксолана Жаркова. Ам-(фі / фо)-бія: пошуки саморепрезентаційного образу в жіночому стихійному письмі (на матеріалі повісті „Царівна” Ольги Кобилянської).*

Стаття присвячена аналізу етапів пошуку саморепрезентаційного образу жінки-письменниці, яка намагається подолати упереджене ставлення земних цензорів до свого письма. Розглянуто проблему жінки-як-Іншої, жінки-як-земної чужинки, що знаходить і репрезентує своє іманентне „я” у флюїдному вимірі письма, яке ототожнене з водою, морем, материнським простором, домом. З допомогою метафоричного тривимірного образу „жінки-амфібії” інтерпретується питання жіночого письма-як-повернення до себе.

Ключові слова: жіноче письмо, саморепрезентація, образ, Інший, Чужий, фобія, амфібія.

*Роксолана Жаркова. Ам-(фи / фо)-бия: поиски саморепрезентационного образа в женском стихийном письме (на материале повести „Царевна” Ольги Кобылянской)*

Статья посвящена анализу этапов поисков саморепрезентационного образа женщины-писательницы, которая старается преодолеть предубежденное отношение земных цензоров к своему письму. Рассмотрено проблему женщины-как-Другой, женщины-как-земной Чужой, находящей и репрезентирующей свое имманентное „я” у флюидном измерение письма, которое отождествляется с водой, морем, материнским пространством, домом. С помощью метафорического образа „женщины-амфибии” интерпретируется вопрос женского письма-как-возвращения к себе.

Ключевые слова: женское письмо, саморепрезентация, образ, Другая, Чужая, фобия, амфибия.

*Roksolana Zharkova. Am-phibian / phobia: the search of self-representing image in women's spontaneous writing (based on O. Kobylianska's novel „Princess”).*

The article is devoted to the analyses of the searching phases of self-representing female-writer image, who is trying to overcome the prejudice attitude of earthly censors to the writing. The problem of a woman as a Different (Another) Woman, women-as-earth stranger, who finds and shows the immanent „I” in terms of writing fluid, which is identified with the water, the sea, the parent-Mother space, home, is considered. With the help of metaphorical image of „women Amphibian”, the issue of women's writing as a returning to oneself is interpreted.

Key words: women's writing, self-representation, image, Another, Stranger, phobia, amphibian.

Жіноче письмо у розумінні багатьох визначних теоретиків – це жіноче оволодіння словом-як-своєю-територією (Г. Сіксу, К. Клемент, А. Леклерк), вічне повернення до себе і у себе, що має свої особливості (Е. Джанвей, Р. Лакофф, Н. Міллер, Д. Стентон, З. Трьомель-Пльоц, С. Вайгель, М. Мудуре, А. Колодні, Г. Еріксон, Р. Брайдотті, М. Зупанчич та ін.). Абсолютизацію глибинної природи жіночого тексту (резонансна функція роману „Dedans” (1969) французької письменниці і теоретика літератури Г. Сіксу) підкреслює французька дослідниця Б. Дедьє.

Щоденник Наталки-Царівни представляє, на наш погляд, стиль прихованого письма – „*l'écriture du Dedans*”, за концепцією Б. Дедьє, текст якого нагадує занурення, „морський приплив, воду” [32, с. 32], бо писати, на думку Б. Дедьє, – це „повертатися в середину, це ностальгія за Матір'ю і морем” [32, с. 32]. Вода стає рекурентним топосом повернення жінки у материнський живильний простір *хори* (за Ю. Крістєвою), у якому (з якого) протікає жіноча буттєвість та вербальна чуттєвість. Мотиви глибини, моря, безмежності, хвиль поєднуються у повісті „Царівна” з неоміфологізованою образною системою, наближаючись до типу „глибинного письма” з конотативними елементами вагінального символізму концепції Л. Ірігарай, що розглядала жіноче письмо через *поняття рідинності жіночого висловлювання (fluidité)*, оскільки жінка усе життя пов'язана з рідинами (виділення, менструації, перед-пологові води), тому письмо її переповнене лексемами, щоб „залити” собою територію чоловічого Логосу. Така детермінація жіночого дискурсу через фізіологічні властивості полягає, за Л. Ірігарай, у *понятті насолоди, екстазу – (jouissance)* як коливання рідин жіночого у тілі, оскільки „вода [...] це також річ, яка достатньо добре створює жіночу насолоду” [33, с. 49].

Отже, розглянемо у цьому контексті повість, чи, за слухним визначенням П. Филиповича, „напівавтобіографічний роман” [27, с. 127], „Царівна”, оминаючи текстуальне ніцшеанство Наталки й відповідно – О. Кобилянської, її емансипаційну натуру, соціальні і феміністичні

проблеми, порушені в творі (словом, все те, про що написано сотні праць), інтерпретуємо в тексті тривимірний образ жінки-авторки, яку власна фобія бути не признаною / не почутою / не видимою – тобто чужою у земному чоловічому світі, метаморфізує в амфібію – земноводну істоту, що шукає свою суть одразу в трьох стихіях, цей процес відповідно позначається і на її письмі.

#### **А) ЗЕМНА чужинка**

Наталка – образ жінки-чужинки в інтимно-публічному просторі, з обірваною материнською лінією роду, тому й будить у собі творчість, за Ю. Крістєвою, як переробку „первинної ностальгії за втраченою матір'ю” [13, с. 59]. Додамо, подвійна чужинка: в просторі родини (сирота) та в інтимному просторі (чужа для себе – німкеня Лорелай у тілі Верковичівни з історією вічної Попелюшки), тому й не дивно, що її вабить теж чужинець – за Р. Чопиком, „не українець, навіть і не земляк; не красень, не митець і не воїн” [28, с. 69]. Проживаючи у дядьковому (чужому) домі, формуючи тип жінки-приживалки (послугуючись визначенням І. Савкіної [22, с. 137-138]), яка біологічно позбавлена свого коріння, прищеплена як жи-(в/л)-ець на інший об'єкт, звідси часті дорікання тітки Павлінки – „Для мене *останеться це дівча раз і на завсіди лише накиненою чужинницею*” [11, с. 112]. Це виявляється й у яскравому кульмінаційному діалозі дядька і Наталки: „ – *Ти не знаєш, що це значить іти між чужі люди[...]. – Чи я тут дома не жила між чужими людьми?*” [11, с. 251] [тут і в наступних цитатах усі підкреслення наші. – **Р. Ж.**]. Наталка осмислює свою чужість як винятковість, оскільки чужинець – то „прихований лик нашої ідентичності [...] розпізнаючи його в собі, ми позбавляємо себе можливості ненавидіти його як такого” [14, с. 7]. Наталку переслідує постійне відчуття зайвості – то через свою зовнішність, то через власні погляди і цінності – „*Яка ж я чудна, злишня істота, на котру цілий світ сердиться*” [11, с. 112]. Її небуденна чудність реалізується як в зовнішніх характеристиках – лице „з зеленими нелюдськими очима” [11, с. 113], через які вона перестала дивитися на себе в дзеркало, так і в бажаннях – „*Я хотіла би чогось [...] Я поринула би у щось цілою душею, так як тепер потопаю в кожній дрібній роботі цілою душею*” [11, с. 116]. Тим „щось” для дівчини стають книги і писання, які виступають причиною глузувань у дядьковій родині: тітка забороняє читання – „*знов найшла я книжку під її подушкою в постелі [...] коли має вільну хвилю, то най гантує або шие*” [11, с. 114], кузинки висміюють письмо, що для Наталки, як і для авторки, було єдиним рятувальним актом, а зошит – єдиним, хай німим-і-мертвим, спів-розмовником – „*мені бачиться, що удавилася б своїм горем і своїми власними чувствами, не висказавши чи, властиво, не виллявши їх хоч у мертвий зошит*” [11, с. 127].

Відчуження жінки від людського світу як потрійної жертви соціуму призводить до освоєння світу природи, у якій вона само ідентифікується: „*стали ліси й гори якимсь одиноким моїм світом і притулком*” [11, с. 111] – знаходячи втрачений зв'язок з материнською лінією роду, бо „гори (ліс) із усякими таємними силами й демонічними божествами [...] стає символом материнського коду і також символізує несвідому душу, якій притаманна ірреальність, непередбачуваність, непізнаність. Відповідно, усі об'єкти ззовні, які втручаються та порушують гармонійну самодостатність лісу, є проявами батьківського коду” [21, с. 216]. Протиріччя фемінного/маскулінного (коду, характеру, способу мислення) набувають у письмі явного конфліктного характеру. У щоденнику О. Кобилянської знаходимо схожу опозицію – Якби я могла затримати в своїй душі цю хвилину, в яку пишу ці слова [...] відчуваю: все те гарне, що породила в моїй душі природа, її краєвиди, завтра ж таки втече від мене між люди” [10, с. 40–41]. Природа для авторки – інтимне, материнсько-утробне, вітаїстичне; соціум – вороже, публічне, патріархально-репресивне, знищуюче, тому вона й прагне „облаштувати власний буттєвий простір” [1, с. 89].

#### **Б) Гостя між ЗЕМЛЕЮ-і-ПОВІТРЯМ**

Саме сходження у гори, що символізують долання перешкод, піднесення [12, с. 90], висоту людського духу, а також місце богів і священних обрядів [24, с. 17], – це намагання Наталки дістатися до себе-майбутньої, адже, за філософом К. П. Естес, „вершина гори символізує зустріч з вищою мудрістю – тією, яку в міфах представляє стара жінка, що живе на горі” [30, с. 314]. Жінка, що живе на горі, вважаємо ми, – то внутрішній образ себе Іншої, досконалішої – ось чому чи не в кожному тексті Кобилянської наявний топос гори, що радше являється не місцем (по)дії, а її рівнем, ступенем міри самопізнання – духовного „просвітлення”. Це водночас реальна можливість бути *вище над* (Земля / Повітря) патріархальним простором, виробити у собі здатність до

польотності – Наталка, „пробуючи свої сили, потрясала молодими смереками ...ухопившись галуззя старих дерев, висіла немов метелик” [11, с. 112]. С. Єфремов, критикуючи О. Кобилянську, неодноразово влучно зазначав, що авторка „поривається злетіти далеко-далеко, кудись у сферу надземного почуття та надлюдських переживань” [8, с. 554]. Ідентифікація з метеликом, вжита вперше – служить самохарактеристикою, вдруге вона стає бажаним епітетом публічного світу: під час балу панок, з яким танцювала Наталка, захоплено зауважує, що вона – „прегарний мотиль” [11, 156]. Нарешті, третє вживання цього символу поєднує фемінний неусвідомлений ідентифікаційний образ з маскуліним свідомим психоаналітичним спостереженням. Конструює цей саморепрезентаційний образ жінки царевич Іван Марко – „він, пізнавши мою вразливу, похливу вдачу, обходився зі мною ніжно, обережно, мов з мотилем” [11, с. 266]. Примірювання маски метелика в Кобилянської підсвідомо-бажане, далі в тексті воно заміщується іншими символічними масками, зрощеними з конотаціями крилатості, польоту, висоти, неба і т.п.

Образ мухи як власний ідентифікаційний типаж Наталка проектує після пропозиції заміжжя старого вдівця Лордена, що асоціюється у дівчини з чоловіком-павуком, який прагне зловити жінку-муху (її) у свої сіті. Розгортається ціла сцена намагання боротьби, спроб втечі, врешті покори: „По великій віконній шибі билася кутиками якась велика муха, бриніла безустанно [...] Чи її мучила туга за польотом в зористу холодну ніч, і вона товклася, шукала даремно виходу? Чи, може, попалася нехотючи в павутину, а та [...] гамувала її? [...] Звільна або й нагло спуститься звідкись згори на неї павук, ухопиться її тонесенькими довгими ніжками, облутає, обмотає” [11, с. 189]. Муху, як і метелика, охоплює туга за польотом, але різнить обох топос цієї туги: метелик – вільний, гірський, муха – ув’язнена, кімнатна. Віддзеркалення двох типів жіночих „я” увиразнює присутність маскулінного начала – безкрилого хитрого павука, що співвідноситься зі символікою лабіринту [5, с. 353], який „через численні випробування веде людину до її власного центру” [29, с. 206]. Часткове прийняття ідентифікаційного образу мухи (Наталка спочатку погоджується на шлюб з Лорденом, потім розриває сіті заручин) моделює „впійманість”, що виражається у станах Наталки – „Мені так тісно, так сумно” [11, с. 211]. Однак справжні почуття не схожі на двостатевий тандем „жертва/переможець” – „муха/павук”, Наталка міркує про кохання, вважаючи, що „властивий характер того чувства – це якась „метеликуватість” або той блиск сонця, що не є всюди, та й годі його здержати” [11, с. 217].

Ще однією комашиною ідентифікацією для Наталки стає бджола, що благословенно створює віск, щоб нести світло у світ [26]. Її працею дівчина захоплюється, усвідомлюючи бджолу як символ безсмертя душі [16, с. 239] – „передовсім бути собі ціллю, для власного духу працювати як бджола” [11, с. 227]. Саме цей ідентифікаційний образ провокує мистецьке рішення – „мрію об тім, щоби стати колись писателькою” [11, с. 228] і особисте – припинити стосунки з Орядином. Бджола – синтетичне поєднання кращих якостей метелика і мухи (у філософії Нового часу „шлях бджоли” – найдосконаліше пізнання (Ф. Бекон): крилатість, ідеалістичне прагнення неба (метелик); прагматизм (муха), що помножені на артистичну утилітарність: мед (насолада – собі/іншим) і віск (світло – світу) – метафоричні поняття жіночої творчості – „В ній збудилося прецінь стільки голосів, зовсім так, мовби в її серці ожив рій бджіл” [11, с. 375]. І в час, коли Наталка через свій відхилений рукопис планує самогубство, їй думається, що, коли переборе жаль і житиме, то до її слуху буде „долітати бренькіт бджіл. Але не тонесенький журуливий...лиш той голосний, повнозвучний бренькіт роя бджіл” [11, с. 393]. Рій бджіл вказує на алегоричне співтовариство, навіть мистецьке креативне об’єднання, в якому найбільш комфортно почуватиметься жінка-авторка. Це прототип рідно-публічного простору, утопічної території творчості. Давні греки вважали бджіл божественними комахами [23, с. 135], мабуть, через організацію їх життя у вулику: бджола як символічний прообраз Великої Матері – жінки, що знайшла консенсус між материнським (бджолині сім’ї, топос вулика, домика, Дому) і творчим (ціль, політ, мандри, вічне пізнання і переробка світу).

Сприйняття полудня стає віддзеркаленням сутності бджоли-Наталки і лакмусом перевірки її оточення, зокрема внутрішнього світу Орядина, який мало-чим відрізняється від павука-Лордена. Наталка сприймає світ нюансовано, усіма рецепторами, як і властиво для мистецької особистості-бджоли, ловлячи тепло, запахи, сонце (тому не можна називати її пасивною, як це зробив М. Грушевський [6, с. 177–178]) – „Всі в хаті полягали дрімати, постукавши на вікна роletи, а я пішла в сад і лягла в траву, але не спати. Воздух був жаркий, тихий, пересичений запахом цвітів і

живиці; сонячні промені пересякали все довкола. Я... лежала й приглядалася ніжним барвним метеликам, що літали раз живим, раз утомленим нечутним льотом над цвітами... та прислухалася тонесенькому бренькотові ледве помітних комашок, що упоювалися на сонці своєю власною пісенькою” [11, с. 229–230]. Саме у цей момент, коли Наталка міркує про ідентифікації метелика (барвність, нечутний політ над квітами) і мухи (малопомітність, самозамилування), Орядин байдужий до польоту (він належить Землі), в очікуванні, що хтось чи щось потрапить у павутину його долі – „Орядин лежав тут. Руки підсунув під голову, а лице мав заслонене капелюхом; здавалося дрімав.... Чи будити його, чи ні? Чи випадало?” [11, с. 231].

### **В) ВОДНА діва-амфібія**

У прикінцевих главах твору повість-щоденник модифікується у просто повість, тобто центрування „Я” (Наталка одночасно авторка і героїня) змінюється в ацентризм повісті від 3-ї особи (Наталка стає „автономним персонажем, втягнутим в дію” [2, 132]). Решта тексту писана з позиції (не)стороннього спостерігача (Ольги) про (своє) майбутнє (як) Наталки. Саме тут несподівано виринає дитячий спогад дівчини, у якому оживає фігура бабусі як казкарки, тієї, що передає усну жіночу історію, здійснюючи, за Б. Дедьє, „реванш над уявним” [32, с. 20–21]. Ретроспективний образ мудрої Земної Матері, яку дослідниця жіночих архетипів К. П. Естес іменує „La Que Sabe” [Та, Що Знає – *Р.Ж.*] [30, с. 30], розповідає про „полудневі краї”, володіючи жіночою нарацією, повчає, і навіть будить письменницьке бажання в душі Наталки. Архетип „Тієї, що знає” – це пробуджене ество Авторки, адже воно «живе в кожній із нас [...] в глибинах жіночої душі-психіки [...] стоїть між раціональним світом і світом міфу [...] Це країна між двох світів – те недосягнуте місце, яке всі ми знаємо, якимось відчувши, але його обриси тікають і вигляд змінюється, якщо ми пробуємо їх втримати, за винятком тих випадків, коли ми звертаємось до поезії, музики, танцю чи казки” [30, с. 31]. О. Кобилянська зазирає у дитинство Наталки, що є власне її підсвідомим: „Ще дитиною не могла раз якимось опертися примані такого вихору і висунулася тайком надвір, щоб „летіти”. Вітер грав її волоссям, розвіявши його буйно, і бив ним в лице і плечі. А вона, дрібна, мов пташина, розпростерла руки широко і, розмахуючи ними, мов крилами, сміялася голосним сміхом, викликаючи раз по раз: - Бабуню! Я лечу, лечу, лечу!” [11, с. 360]. Оповідь бабусі про полудневі теплі краї, куди відлітають птахи, збурює уяву дівчати через захват від альтернативного моделювання казки у майбутній творчості, це міжсвіття, яке хочеться втримати бодай у думці – „Кажи це, бабуню! – натискала нетерпеливо, не зводячи очей з уст бабуні...– Там такі тихі, глибокі, цілком сині води, що перед ними аж страх збирає, і величезні ріки, що біжать із скал...є там такі ліси, котрих віку ніхто не знає; вони стоять вічно у воді, у дзеркалі. На тій воді плавають водні цвіти і різнорідні дикі птахи...Там так гарно жити; для того і птахи летять туди, однак туди летиться через море! – І летіла би через море” [11, с. 360–361]. Додамо, цей проект польоту через море, накреслений у „Царівні”, письменниця зреалізує в однойменному нарисі („Через море”(1902).

Дослідниця Г. Сіксу визначає процесуальне поняття „voler” – [летіти] як жест жінки-авторки [31, 58-62], що стає розсипаною, розгубленою повітряною злодійкою; теоретик описує жінку, що летіла як плавчиню, що долає, відкидає і торкається хвиль. Семантика польоту у письмі в Кобилянської тісно перехрещується з семантикою плавання, заглиблення, потопання, виливання, хвиль, води, дна, глибин, моря і т.п. Письмо Наталки, як і Ольги, пролягає через соліпсизм – „Всі сплять. У моїй світлиці горить світло. Пишу” [11, с. 195], і стає екзистенційною потребою – „писання є для мене тим, чим воздух і світло” [11, с. 256], жінка відчуває флюїдність – текучість, магматичність того, що має лягти на папір (відповідно Вода символізує дар Неба, що робить Землю плодючою [5, с. 83]) – „будиться бог знає що в мені, перемагає мене. Я відчуваю то так, як відчувається приплив хвиль, що мають у слідуючій хвилі збитися над головою. Я давлюся тим припливом!” [11, с. 218]. К. П. Естес називає жіночу творчість потенціальним доступом до „Rio Абажо Rio, ріки під рікою”, тобто простором міжсвіття, куди жінку веде „активна уява чи інша діяльність, що потребує сильних змін стану свідомості” [30, с. 32].

О. Кобилянська у повісті подає читачеві пряму інтертекстуальну аналогію Наталчиного образу з образом морської Лорелай („Лорелай”, „Попелюшка”, „Без подій” – перші назви „Царівні”) Г. Гейне. Цей культурний романтичний код близький самій письменниці своїми суб-кодами, хоча сучасні дослідники стверджують, що нічого спільного, окрім зовнішніх ознак, Лорелай і Наталка не мають [3, с. 58]. Проте, на наш погляд, Лорелай як образ, що належить до

двох стихій (Земля і Вода) увиразнює прагнення романтичної героїні (Ольги-Наталки) побороти матеріальне, перемістившись в інший часо-простір, у якому вона перетвориться зі земної чужинки у рідно-рідинну свою. Про романтичну дво-якість і дво-сторонність своєї сутності О. Кобилянська часто заявляла, зокрема в одному з листів до О. Маковоя (від 9.10.1897) зізналася про внутрішні два начала, одне з яких називала „мімозою”. Така „боротьба в єдиному” – слід романтичної естетики: образ Морської Диви акумулює дво-єдиність: тілесна природа (пів жінка/ пів риба) накладається на духовну – головна „сема архетипу головної героїні заворожливий, чудесний спів” [4, с. 37–38] несе слухачеві радісний захват / безпам’ятну втрату свідомості, бо коли вони співають „море припиняє хвилюватися і людина може заслухатися навіки” [19, с. 118]. У греків такі створіння отримали назву Сирен і втілювали могутнє еротичне начало, у Гомера сирени вбивали зваблених чоловіків, від їх співу втрачали слух. Образ сирени досить популярний у жіночій, зокрема феміністичній літературі (Д. Дінерстін „Сирена та Мінотавр”, І. Бахман „Ундіна йде геть”, Я. Тешанович „Сирени” та ін.) і служить для розмежування „свого” та „чужого” імаргінального простору [25, с. 251].

Коли кузина (фігура публічного цензора) застає Наталку у вечірньому писанні, то вибухає звинуваченнями: „*Так ти гадаєш, що ти красна?...Ти огидна, причасна кокетка! Ти хочеш удавати якусь русалку, вправляєшся у якусь видуману безсоромну роль, може, Гейневу Лорелай? Ти його раз у раз читаєш...Справді, це рудаво-золотисте волосся, зеленяві «морські» очі...Купи собі арфу й гребінь і йди між німці*” [11, с. 125]. „Удавання русалки”, за яке картає родинний соціум, насправді не розіграна продумана роль, а саморепрезентаційний модус натури Наталки, що сприймається як бажаний, навіть дислокаційно іманентний. Оскільки русалки – богині земних вод, яким дозволені танці і співи [18, с. 47], то їх фемінна творчість узгоджена з універсумом, легітимізована, адже вони напів-люди, що не потерпають від тяжіння Земного. Русалки привабливі істоти, їм дана „квазісексуальна зовнішність” [19, с. 145–146], що має функціональне значення. Прийняття ідентифікаційного образу русалки виявляється у саморепрезентаційному малюнку: ненависть Наталки до **земних** дзеркал наприкінці повісті видозмінюється у потребу **водних** – „*Коли отворила по хвилині очі і побачила свій власний образ у воді, впали їй в очі її незвичайно червоні уста. «Я гарна!» – заговорив в ній якийсь голос*” [11, с. 354]. Фобія побачити себе звичайну-земну згодом перетворюється на ідею-фікс побачити себе незвичну-водну, тому вважаємо не зовсім точною думку Т. Гундорової, що „жіноче тіло у тексті відсутнє” [7, с. 88–89], а „тілесність [...] зредуковано до очей, [...] шкіри, [...] волосся” [7, с. 89], які творять образ „меланхолійної жінки”. Вважаємо, що саме ідентифікація з русалкою вводить у цнотливий текст Кобилянської елемент хвилюючого еротизму, при-відкриває територію письма-тіла. Русалка-Наталка, саморепрезентаційно оголена у повісті Кобилянської, саморепрезентаційно оголюється й у власному письмі (своїй повісті) – „*змалювала там свою душу до наготи, всі чуття свої, та мовби з непорочного тіла скинула одіж*” [11, с. 389].

Наталка, після таких точних у плані розкриття її „Я” докорів кузини про „безсоромну роль русалки», вдається до протесту – пристрасно кидає на підлогу розірваний зошит – „*Мене покинула нараз вся терпеливість, а пірвала шалена пристрасть. З окриком дикої злості вхопила я за зошит і шпурнула ним до землі*” [11, с. 125]. З цієї цитати бачимо образ жінки зовсім не меланхолійної, радше холеричної, бунтівливої, здатної заявити про себе світові. І після цієї символічної заяви їй сниться одна з Морських Дів, та сама Лорелай [вважаємо доцільним подати цілісну цитату з незначними скороченнями – **Р.Ж.**] – „*Вона ніби сиділа десь на скалі над водою, перебираючи золоті струни своєї арфи. Спадаюче на груди й плечі волосся здавалося на сонці червоним плавним золотом [...] Я стояла в лодці, що колисалася на хвилях, і разом з шумом моря виспівувала далеко лунаючим голосом Гейневу пісню про Лорелай... Через хвилину дивилася на мене довгим смутним поглядом, а опісля впустила вільним рухом арфу в воду [...] Я поплила за нею. Бистро несли хвилі мою лодку. Вони тиснулися жадібно круг неї, росли, змагалися, сягали за мною, аж я лякалася. За мною хвилі. Цілий безконечний простір – одне і те саме, куди не гляну, самі хвилі. Вони шумлять, борюкаються, гомонять, сміються. Сміються потайним, роздрознюючим, майже знайомим сміхом [...] Десь далеко передо мною полудневий край. Я ще дитиною чула щось про його красу [...] – Почерез море, - гомонять хвилі і колишуть, заливаються попереднім чудним сміхом. – Почерез море, – долетів через воздух, немов сонний бренькіт, голос арфи...” [11, с. 126–127]. Процитований уривок – вдала ілюстрація, на наш погляд, вагінально-символічної (за Л. Ірігарай)*

моделі жіночого тексту, у якому присутні елементи соматично-психологічного ототожнення (вже не Ольга/вже не Наталка/ще не Лорелай), відкриття власно-чужої тілесності як сексуалізація свого письма (*плечі, груди*), перебування в типово жіночому рідинному середовищі (*над водою, у воді, на хвилях, на морі*), що дає сатисфакційні відчуття (*хвилі, що шумлять, борюються, гомонять, сміються*). Спів-присутність жінки в одразу двох стихіях (Повітря – де звучить арфа, де далеко лунає голос, де долітає голос арфи; Вода – де шум моря, плавба, хвилі) творить двофазну лінію градації жіночого текстуального поля буттєвості, формуючи саморепрезентаційні можливості, що розходяться з одної (фабульної пре-позиції) точки – Землі.

### Г) ПОВІТРЯНО-ВОДНА Еольська арфа

Жінка, самозаглиблюючись у власне письмо, кидає якір: явна паралель між реальною Наталкою, що кидає перед кузиною зошит *до землі* і уявною Лорелай, що опустила арфу *у воду*. Настільки цікава антиномія, що викликає асоціативну алюзію – зошит, письмо, пишуча жінка ототожнюються у повісті з арфою, символіка якої пов'язана з потягом до іншого світу, трансцендентним переходом [9, с. 35]. Важливо, що сольним інструментом арфа стала саме у ХІХ ст., на поч. ХХ віку вона входить до оркестрового складу під час виконання симфонічних творів [17, с. 232]. Наприкінці ХІХ ст. Україна пізнає афістичну традицію, адже саме у цей період сюди масово їдуть чеські арфісти, зокрема жінки (Індржих Стрнад, Луїза Голубова та Властеміла Оченашкова) [20, с. 29–30]. Українські модерністи опоетизували цей інструмент (І. Франко, П. Тичина, М. Яцків), підкреслювали трансцендентну суть звуків арфи (Леся Українка, Уляна Кравченко). Наталки самоототожнюється з Арфою Лорелай, вона роздумує – „*Я щаслива, коли пишу, коли потону цілою душею в іншій світі*” [11, с. 309]. Жінка-арфістка, за своєю суттю триєдина, не випадково опиняється у чоловічому трикутнику – Лорден/ Орядин/ Марко. Все ж подолавши павутину Лордена і Орядина (панівна стихія обох – Земля), вона обирає близького собі чужинця Повітряно-Водного Івана Марко. І лише поруч з ідеальним адресатом, **ТИ**-Марко, **Я**-Ольга-Наталка знаходить повноцінну саморепрезентаційну можливість (і як жінка, і як авторка, адже Марко – єдиний [чужий] чоловік, з яким вона обговорює свою творчість). Завдяки Марку вона пише довшу повість про себе, тобто само-(о/в)-писує-ться у його/своїй стихії (Вода), усвідомлюючи – „*хочу поринати у праці тій, купатися в ній і пити з неї, мов з тої золотой чаши*” [11, с. 303–304].

Пізнання Марко і самоототожнення з ним іде як процес від-найдення тож-самості. Голос арфи Наталка чує у півсні перед від'їздом Марко як знайомо-рідну мелодію – звук хвиль – Води – „*Я сиділа в неосвіченім салоні [...] Від часу до часу віяв легесенький вітрець, і тоді відзивалася десь недалеко на альтані еольська арфа. Її тон здавався мені ледве помітним, гармонійним, однак дуже жалісним зойком. Не знаю, чому я собі уявила, що це звучне зітхання шукає чогось, якоїсь пристані або якогось серця, з котрим могло би зіллятися в одну пісню*” [11, с. 286]. Еольська арфа – у давньогрецькій міфології – арфа бога вітрів Еола, що звучала від подиху вітру. Образ Еолової арфи часто використовували поети-романтики (П. Б. Шеллі, С. Т. Кольридж, У. Вордсворт, Дж. Кітс, Г. Г. Байрон, В. Жуковський, Ф. Тютчев), вона стає навіть, за А. Маховим, „містичним символом романтизму” [15, с. 85]. Захоплення Марком-Еолом руйнує інтимно-публічний стереотип, що для Наталки „*богом є література*” [11, с. 298], творячи міфологему жінки, що метаморфізується у процесі свого буття-письма. У повісті натрапляємо на реконструкцію міфу – Еол-Марко торкає струн арфи-Наталки і вона звучить у відповідь (важливо, уперше і востаннє у творчості Кобилянської функцію резонатора виконує жінка(!) як пісня хвиль (Води) – „*прислухаючись його голосові, відчувала я, як у мені щось хвилювало*” [11, с. 286]. Навіть у прощальній розмові вона висловлює йому вдячність не за миті, проведені разом, а за *хвилини* – своє плавання *у хвилях* – „*Це були для мене сонячні хвилі, і за них дякую вам із щирого серця*” [11, с. 289]. У повісті Еол-Марко наближається до бога морів Посейдона (у римлян – Нептуна), перебуваючи на лінії самоневизначення – між Еолом (вітром) і Посейдоном (морем). Навіть поява Марко у пам'яті Наталки – результат цілковитого злиття вітру і моря – „*Лиш коли настане сильний вітер, а дерева в саду зашумлять грізно, пригадують ніби шум моря, тоді стає його постать, мов причарована, ясно-виразно перед мою душею*” [11, с. 303].

Іван Марко не може довго залишатися на Землі (на те він – Еол-Посейдон), його „*жене жаль за морем*” [11, с. 284], він „*оповідає про море*” [11, с. 271] як про місце вільного польоту – яким перейнята, згадаймо, і Наталка з дитинства, – „*там широко і просторо [...] тут мені тісно, а почасти я майже непотрібний*” [11, с. 284]. Їх *спільно-земна* зайвність модифікується у ностальгію за морем-як-за-інакшим-світом (Домом) – первісним, казковим, польотним, уявним, а

вода стає порталом переходів, обом хочеться бути „на тім широкому, прегарнім голубім морі, на дні котрого бачиться знов другий, прекрасний, багатий світ” [11, с. 280]. Поєднані морем (Водою), вони все ж мають різний спосіб плавання, як зауважила Наталка, – „Його доля спочиває на сильних підвалинах, і він кермує нею згідно волі, а я, кинена у вир життя, мов човен на бистре море, не маю найменшої опори” [11, с. 286]. Кинена у воду арфа-Наталка потребує свого музики вітру-Еола-Марко – і то „щастя, що між ними лежить море” [11, с. 341], бо без нього (Марко/вітру/моря) вона не лунає/не пише/не літає/не плаває/не хвилює. У ніч, коли він покидає дім, вона відчуває вітер (Еола/Марко) у шумі дерев і вдруге той самий зойк своєї душі – „...чути було тільки глухий, одностайний шум дерев у саду...Крізь шум той розлягався від часу до часу зойк еольської арфи” [11, с. 290].

З Марко в Наталки пов'язані тонкі жіночі почуття, але вони не по-земному пафосно-пристрасні, як до Орядина, а флюїдно-безмежні: її любов до нього „якась спокійна, глибока” [11, с. 292], її мрії про нього далекоюсяжні, їх можна відчутти „тихими зористими ночами на морі” [11, с. 293]. З думками про Еола-Посейдона-Марко в Наталки звільнюються фемінні еротичні бажання – „...і від часу до часу шепчуть її уста майже несвідомо: „Марко! Марко!” Її мучить жаждоба виконати щось подібне до того, як сісти на дикого коня і пустити йому свobodно поводи, щоби помчався скаженим льотом [...] Або кинутися в човен в бурхливі хвилі... і реготатися!” [11, с. 375]. Не відчувати Земного тяжіння для Наталки – це нарешті присвятитися вітру-Еолу чи морю-Посейдону, що во-плот-илися в Марко, знайти свободу у просторі власної творчості, розкривши у собі потенціал Первісної дикої жінки, здатної о-сідлати свої фобії й віддатися стихіям. Наталка таки неоміфологізує свою долю: як поранена соціумом Медуза, вона не лише регенерує себе, а й посміхається, а призначення сміху, як доводить Г. Сіксу, „як сили, що акумулює жіночу творчість” [31, с. 43]. К. П. Естес, розглядаючи природу чуттєвого жіночого сміху крізь призму міфів про грецьку богиню Баубо, переконує, що це „прихована сторона жіночої чуттєвості, в ньому є щось тілесне, стихійне, пристрасне, животворне, і тому спокусливе [...] це дика жіноча чуттєвість” [30, с. 303].

Отже, у „Царівні” О. Кобилянська творить образ Жінки-авторки, що належить одразу до трьох стихій – Землі, Повітря і Води: 1) звичне земне буття формує **образ Жінки-авторки-чужинки**, яка інспірована ностальгійними пошуками свого простору (Дому) і змушена боротися зі земними цензорами – (Наталка **Веркович**: зауважуємо, що прізвище Наталки містить у своїй основі корінь „вер”, близький до „вир”. У народних уявленнях слово „вир” позначає „місце, що пов'язує „той” і „цей” світ. Етимологічна спорідненість слів „вир” і „вирій” підтверджує символіку виру як „входження в інший простір” [5, с. 67]); 2) реванш над уявним і фантазми жіночої природи творять **образ жінки у письмі як повітряної гості**, яка шукає дорогу до свого Дому, де вона перестане бути чужинкою (Крилата жінка, що віддається Вітру-Еолу); 3) інтимне письмо провокує самозаглиблення у сферу власної чуттєвості, викликаючи рідинне, текуче писання, що пов'язується з віднайденням тож-самості і свого Дому. Вода стає рекурентним мотивом, способом знищення ностальгії, іманентним простором, що допомагає самоідентифікуватися (знайти міфологемну творчу ідентифікацію – **Еольська арфа**) і саморепрезентуватися **як Водна Діва-амфібія**, подолати таким чином внутрішню фобію нерозуміння і несприймання у Земному соціумі.

## Література

1. Агеєва В. П. Жіночий простір : Феміністичний дискурс українського модернізму / В. П. Агеєва. – К. : Факт, 2003. – 360 с.
2. Букетова Н. Наративні модуляції в „Царівні” О. Кобилянської та „Місіс Делуей” В.Вулф / Надія Букетова // Наративні виміри літератури [Матеріали міжнародної конференції з наратології, 2003] // Studia methodologica, Тернопіль, 2005. – Вип. 16. – С. 130–135.
3. Венгер А. Творчість Ольги Кобилянської у контексті німецької літератури / Алла Венгер, Сніжана Чернюк // Дивослово. – 2006. – №2 (587). – С. 54–59.
4. Верба Н. И. Сюжеты о морских девах в культуре романтизма : к проблеме архетипов / Н. И. Верба // Музыкальная культура глазами молодых ученых : Сб. науч. труд. Вып. 5. – СПб. : Астерион, 2010. – С. 32–49.
5. Войтович В. М. Українська міфологія / В. М. Войтович. – К. : Либідь, 2002. – 664 с.
6. Грушевський М. Новини нашої літератури : „Царівна”, оповідання О. Кобилянської / Михайло Грушевський // ЛНВ. – 1898. – Кн. 3. – С. 174–180.

7. Гундорова Т. І. *Femina melancholica* : Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської / Т. І. Гундорова. – К. : Критика, 2002. – 272 с.
8. Єфремов С. О. Історія українського письменства [фах. ред. передм. проф. М. К. Наєнка] / С. О. Єфремов. – К. : Femina, 1995. – 688 с.
9. Керлот Х. Э. Словарь символов / Х. Э. Керлот. – М. : „REFL-book”, 1994. – 608 с.
10. Кобилянська О. Ю. Слова зворушеного серця : Щоденники, Автобіографії, Листи, Статті та спогади [упоряд. Ф. П. Погребенник] / О. Ю. Кобилянська. – К. : Дніпро, 1982. – 359 с.
11. Кобилянська О. Ю. Твори : в 5 т. / О. Ю. Кобилянська. – К. : Держлітвидав, 1962. – Т. 1. – 1962. – 492 с.
12. Кононенко В. І. Символи української мови / В. І. Кононенко. – Івано-Франківськ : Плай, 1996. – 272 с.
13. Кристева Ю. Боль / ужас / Юлія Кристева // Гендерные исследования. — Х., 2001. — № 6. — С. 73–87.
14. Кристева Ю. Самі собі чужі / Юлія Кристева; пер. з франц. З. Борисюк. – К. : Вид-во Соломії Павличко „Основи”, 2004. – 262 с.
15. Махов А. Е. Ранний романтизм в поисках музыки : слух, воображение, духовный быт / А. Е. Махов. – М. : Лабиринт, 1993. – 127 с.
16. Митрополит Іларіон (Іван Огієнко). Дохристиянські вірування українського народу / Іван Огієнко. – К. : Обереги, 1992. – 424 с.
17. Музыкальная энциклопедия. В 6-ти т. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. – Т. 1. А – Гонг. – М. : Сов. энциклопедия, 1973. – 1055 с.
18. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу (Ескіз української міфології) / І. Нечуй-Левицький. – К. : АТ Обереги, 1992. – 88с.
19. Парсамов С. С. Водно-міфологические персонажи земного происхождения / С. С. Парсамов. – Кировоград, 1995. – 321с.
20. Полтарева В. Арфа на Україні / В. Полтарева // Музыка. – 1980. – № 5. – С. 29–30.
21. Романюга Н. В. Перекладацька інтерпретація символічного уособлення материнського та батьківського кодів у творах малої прози Ольги Кобилянської / Н. В. Романюга // Вісник Житомирського держ. ун-ту, 2011. – Вип. 57. : Філологічні науки. – С. 216–220.
22. Савкина И. Л. „Пишу себя” : Автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века / И. Л. Савкина. – Тампере : University of Tampere, 2001. – 360 с.
23. Словник античної міфології [упоряд. І. Я. Козовик, О. Д. Пономарів]. – К. : Наук. думка, 1985. – 236 с.
24. Словник символів [О. І. Потапенко, М. К. Дмитренко, Г. І. Потапенко та ін., за заг. ред. О.І. Потапенка]. – К. : Народознавство, 1997. – 156 с.
25. Стельмах Х. М. Символіка простору у феміністичній прозі (на матеріалі роману Я. Тешанович „Сирени”) / Х. М. Стельмах // Іноземна філологія. Науковий збірник. – Львів, 2003. – Вип. 114. – С. 249–253.
26. Сумцов Н. Ф. Из сказаний о пчелах : „(по поводу сочинения Glöck'a : „Die Symbolik der Bienen”) / Н. Ф. Сумцов. – М. : Т-во Скороп. А.А. Левенсон, 1893. – 11 с.
27. Филипович П. П. О.Кобилянська в літературному оточенні // Филипович П. П. Літературно-критичні статті [упоряд., авт. передм. і приміт. С. С. Гречанюк]. – К. : Дніпро, 1991. – С. 126–143.
28. Чопик Р. Очікуючи Його : Ольга Кобилянська : від Царівни – до Цезаревича [не-роман] // Чопик Р. Переступний вік : Українське письменство на зламі XIX – XX ст. – Львів – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1998. – С. 62–115.
29. Элиаде М. Испытание лабиринтом. Беседы с Анри Роке / Мирча Элиаде // Иностранная литература. – 1999. – № 4. – С. 151–208.
30. Эстес К.-П. Бегущая с волками : Женский архетип в мифах и сказаниях / Кларисса Пинкола Эстес; [перев. с англ. Т. Науменко]. – М. : ООО Издательство „София”, 2013. – 448 с.
31. Cixous H. Le Rire de la Méduse et autres ironies [Préface de Frédéric Regard] / Hélène Cixous. – Paris : Galilée, 2010. – 197 p.
32. Didier B. L'écriture-femme / Béatrice Didier. – Paris : PUF, 1981. – 286 p.
33. Irigaray L. Sexes et parentés / Luce Irigaray. – Paris : Minuit, 1987. – 221 p.