

ГЕНДЕРНІ СТУДІЇ

Т.А. Гавловська

Кам'янець-Подільський державний університет

КОНЦЕПЦІЯ „НОВОЇ ЖІНКИ” В ПРОЗІ Т. ФОНТАНЕ

У культурному житті західної Європи період кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. має епохальне значення. Досвід цієї доби знову висунув вимогу нової „уніфікації” духовної культури. Це торкнулося загального стилю життя, позначилося на науці, мистецтві й особливо на літературі.

У порубіжні епохи щоразу по-новому переосмислюється кодекс стосунків між чоловіком і жінкою. У середині ХІХ ст., під тиском „жіночих” соціальних проблем жінка вперше стає об’єктом історичного дослідження. Таким чином, наприкінці ХІХ ст. у фокусі суспільної уваги опинилася протейна фігура „нової жінки” із загальносоціальними та психологічними наслідками її появи.

Європейська художня культура серед найважливіших своїх завдань вбачала адекватне відтворення сутності „нової жінки”, в якій почасти сконцентрувалися страх і невпевненість, внутрішні конфлікти й дисгармонія, прагнення й очікування цього переломного часу. Зауважимо, що „жіноче питання” як соціальний феномен зреалізовується на двох рівнях: з одного боку, це широкомасштабний суспільний рух за права жінки, який, маючи довготривалу історію, успадковує великий досвід, з іншого – це комплекс соціально-філософських, соціологічних, психологічних та культурологічних теорій, що репрезентують статус жінки в суспільстві. Дослідники та лідери західного фемінізму ХХ ст. (С. де Бовуар [1], Б. Фрідан [7], Л. Ірігарей [3], Ю. Крістева [13], Е. Сіксу [8] та ін.) на прикладі культур, в яких поняття людини й суто людських властивостей пов’язується лише з чоловіком, показали не просто їхній патріархальний, а й маскулінний (орієнтований на чоловічу ментальність) характер. Вони зазначили, що жінка в традиційній, маскулінній, культурній парадигмі ототожнюється винятково з тілом певної статі та його функціями – дітонароджувальними або сексуальними. Єдиною важливою сферою жіночої діяльності вважається сім’я, а єдиною формою її духовного життя – любов, яка визначається піклуванням та виявляється в обслуговуванні своїх близьких [6].

Не міг не опинитися поза атмосферою новітніх гендерних віянь видатний тогочасний німецький письменник Теодор Фонтане (1819-1898), який прийшов у літературу й досяг у ній найзначнішого успіху у 80-х роках ХІХ ст., коли тон у ній задавали натуралісти, символісти, а згодом – естети уайльдівського типу. Найближчими були йому за деякими принципами саме натуралісти, щоправда, при тому всьому він не відмовляється також від „поетичного реалізму”, яким уславилася німецькомовна проза другої половини ХІХ ст. (Т. Шторм, Г. Келлер та ін.).

Гостре відчуття сучасності ніколи не полишало Фонтане. Як письменника його вирафінувало багаторічне заняття журналістикою, а ранній інтерес до історичного минулого допомагав йому бачити своє сьогодення в історичній конкретиці. До самого закінчення творчого шляху він не переставав бути тонким аналітиком того, що відбувалося довкола нього в небаченому досі різноманітті. Чутливий художник, Фонтане прагнув зрозуміти, яка глибинна підоснова в модного фемінізму, при цьому талановито знаходив необхідне оригінальне художнє письмо.

Критики не раз відзначали схожість сюжетних та ідейних мотивів „Пані Боварі” Флобера, „Анни Кареніної” Толстого й „Еффі Бріст” Фонтане. Однак це пояснюється не тільки прямим впливом Флобера і Толстого на творчість німецького письменника, але й, у першу чергу, самою загальноєвропейською соціальною дійсністю другої половини ХІХ ст., коли повсюдно мало місце викриття масової дегуманізації міжособистісних стосунків, де видимість панує над сутністю й визначає фальшиву мораль.

Жінка межі ХІХ-ХХ століть постає перед нами слабким, пасивним, наївним, відчуженим від власної суб’єктивності й водночас гідним любові створінням – за умови, звісно, якщо її не розглядати крізь інтелігібельну призму „*femme fatale*” (тут доречно згадати недвозначний та гіперболізований портрет жінки, уособленням якого можуть служити Емма Боварі, Анна Кареніна, Еффі Бріст) [5, 193]. Отож, перебуваючи в такому маргінальному дискурсі, жінки прагнули до самоутвердження, а тому, як звичайно, вони зреалізовували свої поривання шляхом, так би мовити, самовираження, через підвищену емоційну збудженість, супроводжувану то риданням, то сміхом. Одним словом, якщо висловитись мовою психоаналізу, через істерію, яка давала можливість жінці виявляти свої почуття без будь-яких умовних обмежень.

Європейські чоловіки почали вбачати примарну загрозу в усьому жіночому. На особливу увагу в цьому аспекті заслуговують суто „жіночі” концепти: „*femme fatale*” (фатальна, небезпечно чуттєва жінка) і „*femme fragile*” (жінка як уособлення цнотливої християнської моралі). Обидва позначають крайні полюси явища жіночості, а їхній синтез, про що читаємо в психологічних дослідженнях, „найяскравіше виражений в образі істерички” [5, 191]. Варто зауважити, що істерія, здавна znana в медико-історичній традиції, досягла апогею науково-медичної уваги тільки на зламі ХІХ-ХХ ст. Йдеться про істерію не тільки як про патологічний прояв жіночої психіки, а й як про запрограмовану природою фундаментальну родову характеристику жіночої істоти. „*Anima femina est naturaliter hysterica*” („Жіноча душа – це яскраво виражена істерія”) – формула, яка стала в другій половині ХІХ ст. екзегезою парадигми „жіночість” на противагу „чоловічості”.

Властиве цій епосі специфічне соціально-культурне тлумачення істерії як інваріанта парадигми „жіночість” набувало важливого значення не тільки для медико-психіатричного дискурсу, але й для започаткувань психоаналізу. Поряд із цим воно чітко окреслювало портрет європейської

жінки рубежу двох століть, а загалом сприяло й розмежуванню найрізноманітніших форм жіночої особистості. Інакше кажучи, на той час найяскравіше виявляла себе криза жіночої ідентичності. Саме завдяки такому тлумаченню відбувалося духовне зубожіння „буржуазної жінки”. Воно було результатом її екзистенції десь аж на маргінезі культурного простору. Врешті-решт, суб’єктивне усвідомлення нею власної безпорадності, пов’язаної з розумінням того, що „в цьому житті вона ніколи не те щоб пережила, ба навіть не відчула чогось суттєвого” [16, 101], часто й призводило до „прагнення бути хворою”. У свою чергу таке прагнення ставало патологічним чинником інтерсуб’єктивної ситуації і надалі вважалося ознакою нестандартної поведінки індивіда. Істеричні симптоми служили специфічним сигналом протесту. Тобто істерія – ця своєрідна форма бунту жінки – була атрибутом істоти з роздвоєною особистістю; знаком протесту проти її пригнічення, проти нав’язаного їй маргінального становища в суспільстві, а отже, проти панівної на той час подвійної моралі. Однак бунт істерички мав швидше невротичне підґрунтя, тобто впевнено свідчив про її слабкість – адже в істерички відсутня сила духу тих тодішніх жінок-феміністок, що намагалися відкритою боротьбою утвердити свої права на працю й освіту в патріархатному суспільстві.

І все ж існує оперта на переконливі факти думка, що в художній літературі саме „жінка – це активно-динамічна конструкція, яка мотивує вчинки інших персонажів та володіє здібністю їх розв’язання...” [4, 3], а також „саме жінка є найчистішим матеріалом, на якому осідає й накопичується пристрасть; жінка як чиста форма втілення пристрасті” [4, 7]. Саме тому Фонтане вдалося через зображення повсякденного та „інтимного”, приватного й найпотаємнішого зафіксувати складні суспільно-історичні процеси, які відбувалися в Німеччині останніх десятиріч XIX ст.

У німецькій літературі з Фонтане започатковується стійкий інтерес до сімейних хронік як концентрованого вираження занепаду та розпаду усього буржуазного суспільства, яке в німців більше, ніж у будь-якого іншого народу, існує у вигляді „Familiengesellschaft” (суспільства сім’ї). І „те, що воно є суспільством чоловіків, видно з того, що старі холостяки завжди більш визнані, ніж незаміжні жінки” [15, 44]. Невдовзі ці процеси знайдуть блискуче відтворення в „Будденброках” Томаса Манна, який глибоко шанував романістику „старика Фонтане”. І у Фонтане, і в Т. Манна коло оповіді обмежується однією сім’єю, а проте ця сім’я виступає уособленням суттєвих рис сучасної письменникам німецької дійсності.

Низку творів Фонтане об’єднує одна спільна „жіноча тема”, тобто в центрі уваги деяких романів й оповідань опиняється доля однієї жінки („Еффі Бріст”, „Сесіль”, „Грішниця”, „Стіне”, „Матильда Мерінг”, „Шляхи-перепуття”, „Грете Мінде” та деякі інші. Так, у „Сесіль” (1886), „Еффі Бріст” (1894) та „Стіне” (1890) конфлікт трагічно закінчується або

трагікомічно, як у „Матильді Мерінг”(1891) та „Пані Женні Трайбель” (1891). У них ідеться про право жінки на ніким не контрольоване кохання, про її становище в сім’ї, про подружню зраду й ставлення до неї суспільства залежно від того, хто завинив у невірності – жінка чи чоловік, про правомірність кари, яку суспільство накладає на жінку за неосвячену шлюбом любов тощо.

Саме тоді, коли Фонтане працював над своїми „жіночими” романами, розгорілась боротьба навколо натуралізму. Через прагнення залишитись у руслі літературного процесу, Фонтане усвідомив необхідність порозуміння з натуралізмом і його богами – Ібсеном та Золя. Так, з появою „Нори” Ібсена в німецькому перекладі (1879) серед німецького письменства виникло неприховане зацікавлення „філософією життя” героїв у драмах Ібсена. Почало складатися нове розуміння проблеми шлюбу, який, як з’ясовується, розпадається не тому, що одне серце помилилося чи розчарувалося в іншому серці. Домінантним у поведінці жінки виявляється її прагнення зайняти достойне місце в суспільстві. У листах письменник зізнавався, що його „цікавлять не стільки ці жахливі своєю схожістю й ординарністю любовні історії, скільки їхній суспільний і моральний, їхній прихований і небезпечний політичний зміст” [11, 322]. Ці риси відчутні в „Грішниці” (1882), одному з перших творів Фонтане. А в романах „Сесіль” і „Еффі Бріст” тема соціальної активності жінки стає провідною.

Героїня „Грішниці” Мелані ван дер Страатен, зрадивши своєму чоловіку, залишивши дім і сім’ю й пов’язавши свою долю з іншим, після періоду моральних страждань (у тому числі розрив із дітьми), матеріальних негараздів та громадського осуду, все ж залишається не зламанною суспільством, ба більше, посідає в ньому достойне місце.

У „Сесілі” тема занедбаного життя, що принесене в жертву фальшивому фетишизму честі, вперше по-справжньому поєдналась у Фонтане з „жіночою темою” і випереджає проблематику роману „Еффі Бріст”.

Вважаємо, що можна говорити й про наявність істеричних симптомів у досліджуваних нами фонтаневських жінок, а проблему жіночості в зазначених творах Фонтане слід розглядати як новий тип людського. Тому правомірно стверджувати, що і Сесіль, і жінка-дитина Еффі Бріст, і Мелані, будучи створеними винятково для продовження роду, одночасно втілюють вищезгаданий концепт „femme fatale”. Отож, всі дії та вчинки героїнь Фонтане є „анормальними”, „антитрадиційними” з точки зору чоловічого сприйняття світу. Тобто, постійно натякаючи своєю поведінкою, що симптом їхньої істерії – це заклик до розкнутості плоті, самі ж жінки і сприяли популяризації висунутого чоловіками постулату, що першопричину цього симптому потрібно шукати передусім у жіночому лібідо [9, 61].

В „Еффі Бріст” Фонтане відмовляється від характерної для нього раніше тенденції до примирення суперечностей, до згладжування

конфліктів. Трагічна історія молодої жінки, яку занапастила буржуазно-дворянська мораль, виступає наразі символом неспроможності суспільства, його законів і набуває особливо актуального звучання у зв'язку із загальним піднесенням революційно-демократичного руху в Європі 1880-90-х рр. та поглибленням соціальних суперечностей у самій Німеччині.

У своїх романах Фонтане змалював соціальну галерею жінок XIX ст. Звісно, найбільший інтерес викликав саме образ Еффі Бріст, чиє життя автор показав упродовж 12 років, – починаючи з її заручин сімнадцятирічною дівчиною з Інштеттеном і закінчуючи її ранньою смертю у віці 29 років. Еффі Бріст у літературній критиці називають як „Kindfrau“ (жінка-дитина), для чого існують всі підстави. Що ж стосується типу „жінка-дитина” взагалі, то зазвичай його поєднують з „femme fatale“ („фатальна жінка”), тобто вбачають у ньому варіант демонічно-еротичної жінки, який був широко розповсюдженим в європейському мистецтві та літературі наприкінці XIX ст. Безперечно, цей тип безпосередньо наближений до таких понять, як „femme fragile“ („тендітна жінка”), „femme enfant“ („жінка-дитина”), „femme ange“ („жінка-ангел”). Еффі Бріст попри її наївно-дитячу жіночість притаманні риси „нової жінки”. У літературі ця остання обов'язково молода, гарна, фізично та морально здорова, носить „раціональний одяг”, має освіту, завжди ладна скористатися благами цивілізації.

Існують цікаві спостереження, якими засобами пересування користуються героїні романів кінця XIX ст. [2] Так, образ жінки, яка скаче на коні, відігравав важливу роль у європейських літературах XIX ст. В образі героїні-вершниці показано жінку, сповнену фізичної енергії, з гамою специфічних переживань. Врешті-решт вдається побачити її в контексті соціальних і психологічних моделей панування й покірливості [2, 67].

У перших главах роману Фонтане описує дитинство Еффі в батьківському домі, де вона поводить себе зовсім не як ніжнотіла панянка: вона швидше імпульсивне й бурхливе створіння, „донька повітря”. *„Еффі, власне кажучи, ти могла би стати вершницею. Завжди на трапеції, завжди донька повітря. Я навіть думаю, що ти хотіла б чогось подібного”* [12, 7]. Вона полюбить гойдатися, їй притаманна любов до ризику. Одяг також відповідає її натурі: вперше Еффі з'являється перед читачем у матроському халатику, і навіть її подруга каже, що вона „як корабельний юнга” [12, 15].

Пізніше Еффі перетворюється на заміжню жінку, але й тоді вона залишається жінкою-дитиною, а проте, відважною особистістю, яка, що й природно, потребує уваги чоловіка, ніжності, любові – чого їй не може дати і взагалі не вважає за потрібне давати Інштеттен. Заміжжя Еффі зі старшим на 21 рік чоловіком є „не обіцяне наповнення жіночим щастям”, а безпосереднім кроком до подружньої зради, що стає природною послідовністю „цього, вимушеного суспільством, поєднання” [14, 56]. Ми

бачимо дві протилежності – Еффі й Інштеттена. Еффі з її пристрастю до ризику, її життєрадісністю протистоїть типовий прусський службовець, прагматичний, коректний барон Інштеттен. Цілком закономірно, з цього виникає „її подружня зрада як відхід із її сімейної в'язниці” [10, 14]. Але ж Еффі є „жінкою-дитиною”, тобто почуття й до коханця Крампаса не справжнє, вона його не кохає, та й взагалі на світі не існує чоловіка, який би відповідав її мрії. І в той же час, у зраді Еффі можна побачити вихід із табуїзації сексуальності та влади свого чоловіка. Зрада починається з прогулянок верхи, спочатку з Інштеттеном і Крампасом, а пізніше тільки з Крампасом. У романі показана подальша різниця між Інштеттеном та Крампасом, який не звертає уваги на умовності й намагається задовольнити бажання Еффі. Він роздобув жіноче сідло для їзди верхи, чого нізащо не хотів робити Інштеттен, який думає тільки про те, що скажуть люди. Після цього Крампас здається Еффі ніжнішим коханим, і вона схиляється до інтимних стосунків із ним. Після переїзду до Берліна Еффі намагається про все забути, стає знову просто заміжною жінкою, але випадок все змінює: Інштеттен знаходить листи Крампаса до Еффі, викликає його на дуель, вбиває Крампаса, забирає в Еффі доньку, Еффі залишається сама, без грошей, оточуюче суспільство повністю відвертається від неї, навіть батьки. Пізніше, дуже хвора, вона повертається до них і помирає, своєю смертю кидаючи виклик філістерському істеблішменту, заявляючи про своє небажання жити в ньому.

Таким чином, художня свідомість Європи межі ХІХ-ХХ ст. фіксує злам традиційної, виплеканої у лоні християнської культури моделі жінки-матері, жінки-дружини. Експансія ліберальних цінностей призвела до того, що, поряд із постаттю жінки як носія й втілення земних та небесних чеснот, з'являється жінка, яка хоче жити не за загальноприйнятою, а за своєю власною мораллю.

Жіночі образи, типові для європейських літератур межі ХІХ-ХХ ст., зокрема літератури німецької, своїми визначальними рисами напрочуд оригінально дають про себе знати в особі Еффі Бріст. Бо Еффі теж є типом жінки, що вочевиднися на зламі століть: йдеться про апофеоз первісної природної жіночості, в якій виражається „Jugendstil“ („юний стиль”), а також взаємозв'язок між „femme fatale” і „femme enfant”. Її сила – в її ж слабкості.

Отож, ми бачимо, що в літературно-критичній свідомості Європи межі ХІХ-ХХ ст. чітко позначається злам традиційної моделі жінки-матері, жінки-дружини, виплеканий у лоні християнської культури Західної Європи (і не тільки) протягом ХІХ ст. Новий тип жінки наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. привертав значну увагу як загалу суспільства, так і його еліти, тому що уособлював нові тенденції розвитку суспільної, зокрема жіночої психології. Можна припустити, що цей тип репрезентував нове розуміння жінки в європейській культурі fin-de-siècle.

Подальші дослідження особливостей еволюції ідейно-художнього тлумачення образу „нової жінки” варто проводити екстенсивно та

інтенсивно. Зібраний літературно-художній матеріал, що так чи інакше торкається концепції „нової жінки”, може забезпечити ґрунт для важливих узагальнень і висновків, які виходять за межі однієї національної літератури.

1. *Бовуар С.* Друга стаття. – К., 1994. – 234 с.
2. *Винтл С.* Лошади, велосипеды и автомобили: Новая женщина в движении // The new woman in fiction and in fact. Fin-de-siècle feminisms / Ed. by Richardson A., Willis C. – Palgrave, 2001. – 66-78 pp.
3. *Иригарэ Л.* Пол, который не единичен // Введение в гендерные исследования. – Ч.2. – СПб., 2001. – С. 118-136.
4. *Кубанов И.* Одержимость и резонанс. От „классицизма” к „сентиментализму”: историко-литературный факт в свете учения об аффектах // http://www.ruthenia.ru/logos/number/2001_3/01_3_2001.htm
5. *Пагут О.* Постать жінки в Західній культурі і літературі на рубежі XIX-XX ст. (еротичний і моральний аспекти) // Наук. зап.: Літературознавство. – Тернопіль, 1998. – Вип. 3: 3 200-річчя нової укр. літ-ри. – С. 187-202.
6. *Трофимова Е.И.* К вопросу о гендерной терминологии // <http://www.gender-cent.ryazan.ru:8101/school/trofimova.htm>
7. *Фридан Б.* Загадка женственности. – М., 1994. – 492 с.
8. *Sixous H.* The Laugh of the Medusa // Women’s Voices. N.Y. 1990.
9. *Dieckhoff K.* Romanfiguren Theodor Fontanes in andragogischer Sicht. – Frankfurt am Main. etc.: Lang, 1993. – 273 S.
10. *Feller K.* Die Ehebruchsproblematik in Effi Briest // <http://www.grin.com/auswahl.html>
11. *Fontane Th.* Briefe an seine Freunde: In 2 Bdn. – Berlin, 1904. (2. Juli 1894).
12. *Fontane Th.* Effi Briest. –Leipzig. – 328 S.
13. *Kristeva J.* Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art. N.Y., 1980.
14. *Mittelman H.* Die Utopie des weiblichen Glücks in den Romanen Theodor Fontanes. Bern, Frankfurt a. M. 1980. – 125 S.
15. *Nipperdey Th.* Deutsche Geschichte 1866-1918. Arbeitswelt und Bürgergeist. München, 1990.
16. *Schaps Regina.* Hysterie und Weiblichkeit: Wissenschaftsmythen über die Frau.

Summary

The influence of gender ideas of the end of XIX th century to T.Fontane’s creative work is shown in the aspect of feminine philosophy. Invariantive paradigm of “womanness” is considered as “hysterics” shown in analysis of the novels “Effi Brist”, “Sesil”, “Wall” and others. Cultural experience on the verge of XIX th – XX th c. shatters the christian model of woman.

Стаття надійшла до редколегії 6.09.2005